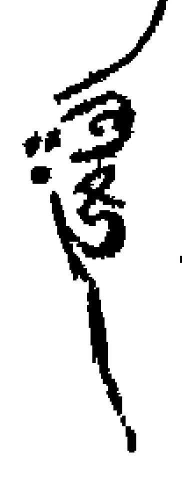


مئوية السينما العالمية

إشـراف وتقـديم

د/ نسمة البطريق



مئوية السينما العالمية

المجلس الأعلى للثقافة

مئوية السينما العالمية

إشـراف وتقـديم

د / نسمة البطريق



مــــقــــدمــــه

هذا الكتاب يضم عدة دراسات نقدية متنوعة تتناول السينما العالمية بمناسبة مرور مائة عام على نشأتها كاختراع فني وتكنولوچي طوعه الإنسان ليصبح بعد فترة وجيزة من أهم الوسائل الفنية والثقافية والإعلامية التى تستطيع إضافة بعد جديد فى تناول الحياة والمجتمع والإنسان

وتناول أصحاب هذه الدراسات، السينما كوحدة متكاملة من الرموز والدلالات التى تتعامل مع خصائص الإنسان فى مختلف المجتمعات وتعرض ملامح من الثقافات المتنوعة بتوجهاتها الفكرية، فى محاولة جادة لتفسير ما قدمته هذه التجارب بالصورة والكلمة، إبداع هذا الإنسان هنا وهناك وتجاربه المختلفة، لتقريب المفاهيم ولتأكيد بصمة المجتمع الإنسانى وما حققه فى مجالات الإبداع الفكرى والفنى، وتعكس من خلال ذلك روح العصر فى كل مرحلة.

هذه المبادرة النقدية هدفها إبراز أهمية السينما العالمية كوسيلة لرصد أحداث التاريخ وتتبع آمال وآلام المجتمع طوال القرن العشرين فى محاولة رصد لواقع السينما ووظيفتها الاجتماعية وشروط إسهاماتها كأداة فاعلة فى تطوير الإنسان وتأكيد هويته الثقافية ومكوناتها. فضلا عن الإشارة إلى البعد الجمالى والإبداعى الذى تطرحه مفرداتها اللغوية وأنظمتها الإشارية وديناميتها فى التأثير الاجتماعى، بالإضافة إلى تحليل ونقد الخطاب السينمائى وطبيعة تأثيراته.

ونظرا لتعدد التجارب السينمائية على مستوى العالم فقد رئى من المناسب عدم تناول التجارب السينمائية لدول أمريكا اللاتينية والدول الافريقية والدول العربية التى تربط بينها سمات وملامح مشتركة وإطار متشابه وإن اختلفت طبيعة ودوافع كل تجربة فيها، ونأمل أن تخصص لها دراسة مستقلة.

ومن هذا المنطلق تتناول تلك الدراسات التى يتناولها هذا الكتاب بالتحليل تجربة كل بلد من البلدان المختارة وتقييمها وتوضيح الصبغة الغالبة على خطابها السينمائى ومكانة هذه الأعمال ضمن هذا الكم من الرصيد السينمائى العالمى.

مع الإشارة ضمنيا إلى بعض العناصر التى تتصف بها أشكال ومضامين وأساليب السينما التجارية التى قد تعمل على تشويه رؤية البعض للعالم.

فضلا عن إبراز الأسس الجمالية والإبداعية ووظيفتها كإطار يضم العديد من المضامين الفكرية.

وتبدو أهمية هذه الدراسات فى أنها تضم أهم التجارب السينمائية الرائدة فى العالم مع التركيز بشكل عام على مستويات تلك التجارب ومدى تباين معالمها الاجتماعية السياسية والاقتصادية.. وانعكاس تلك السمات على الإنسان والمجتمع وعلاقة ذلك بقضايا الهوية الثقافية، وبمعنى آخر كيفية طرح هذه الأفكار والأيديولوجيا وأهدافها الظاهرة منها والمستترة عبر الإنتاج السينمائى

وهذه المحاولة الجادة لرصد واقع السينما العالمية توضح وظيفتها الاجتماعية وفاعليتها كأداة للتأثير والإقناع كما تبرز الحالات الخاصة التى تستغل فيها السينما كوسيلة لتبنى أفكار ومواقف من شأنها تغيير المعتقدات والمفاهيم حول الأحداث التاريخية والاجتماعية، أى تبرز إمكانية استغلال الخطاب السينمائى لتشكيل رأى عام مصطنع ومعاد لقضايا إنسانية عادلة.

وذلك عن طريق البعد الإجمالى والإبهارى الذى تطرحه مفرداتها اللغوية وأنظمتها الإشارية ذات السحر الخاص.

وانطلاقا من هذا المدخل تأتى عملية تناول الأعمال السينمائية بالنقد ليس فقط كأعمال فكرية تتداخل فيها مجموعة من العلاقات الثقافية التى تحمل فكرا أو معانى فى صورة دلالات ورموز، وإنما باعتبارها أيضا شكلا يحتوى على خصائص التقدم التكنولوجى والصناعى والعلمى، ويلقى الضوء على جوانب من إنجازات التطور الثقافى والحضارى الذى وصل إليه مجتمع معين فى فترة زمنية من فترات تطوره التاريخى.

ونتيجة لتنوع هذا الإنتاج السينمائى وتعدد تصنيفاته وغزارة مضمونه وما يطرحه من أفكار وقيم، تتضح أهمية النقد السينمائى، فهو الذى يعطى للعمل أهميته من ناحية تعامله

مع القيم السائدة وموقف العمل من الفئات الاجتماعية والإنسان، وينصف العمل ويحلل المعانى المطروحة أمام الجمهور السينمائى ليعمق من معرفته بتلك الفنون ويتفهم المعانى المقصودة والمتعلقة بمجتمع معين بالصورة والصوت والإيقاع، والمرتبطة بالمفاهيم اللصيقة بقضايا المجتمع وأزمة الإنسان وصراعه وآليات التطور الاجتماعى وأثر كل ذلك على المفاهيم والسلوك الإنسانى.

والناقد بهذا المعنى هو الذى يرصد بعين ثاقبة أهمية اللقطات من حيث دلالتها الاجتماعية والفكرية، فهو حلقة الوصل بين القوة الفكرية المبدعة والقوة المتلقية للأعمال يضعها الناقد فى موقعها السليم ومكانتها الفكرية التى تستحقها.

ونحسب أن النقد بصفة عامة والسينمائى بصفة خاصة، بعد هذا التطور الهائل فى العلوم الاجتماعية، التى طورت من الأدوات ومناهج البحث التحليلية والتفسيرية إلى جانب التطور العلمى والصناعى والتكنولوچى أسهم فى زيادة الإمكانات المتاحة لانطلاقة السينما وتطورها، فأصبحت وسيلة للتعبير والتأثير والإقناع تنافس فى ذلك العديد من وسائل التعبير والاتصال التقليدية بل وتفوقها فى كثير من الأحيان.

كما يتضمن هذا المدخل الحديث عن أهمية الحركة النقدية وتواجدها فى منطقتنا العربية، فهى إلى جانب دورها فى دعم وإثراء الثقافة السينمائية كأساس لتطور المؤسسة السينمائية ككل، بجانب تحديد شروط الإنتاج السينمائى من حيث الأسلوب الجمالى والمستويات الفكرية والتقنية، يشير إلى متطلبات هذه العملية الإنتاجية وما يمليه الواقع الثقافى والسياسى على محتويات الخطاب السينمائى فى عصر السيطرة الاقتصادية وتمركزها فى دول قليلة متقدمة وبصفة خاصة الولايات المتحدة الأمريكية.

ولعل الإنتاج السينمائى والأمريكى الواسع النطاق يدعونا لبذل مزيد من الجهد والإتقان والتنشيط للعملية النقدية (العربية بصفة خاصة) وفى تناولها لتلك الأعمال السينمائية الغربية بصفة عامة وما تحتويه من دلالات ورموز. لرصد ما ترمى إليه من أهداف ومواقف فى محاولة للتأثير على المتلقى.

فالأعمال السينمائية هى أعمال قادرة على بناء نماذج خاصة تحاول الوصول إلى المتلقى بوسائل وطرق متعددة بكل سبل الإبداع لتأكيد أفكار معينة لخدمة مصالح وأيدلوجية مستترة.

فالنقد السينمائى أصبح له دور جوهرى خاصة فى الآونة الأخيرة فى عملية تدعيم القوة الفكرية المنتجة للأعمال السينمائية الوطنية وتحديد أهدافها الثقافية، و لاسيما فى دول العالم الثالث بصفة خاصة، والتعرف على التأويلات الدعائية للأيديولوجيات الخاصة ومدى اتساقها مع الأصول التاريخية والثقافية لمجتمعاتنا.

ومحلية تنشيط النقد العربى من منظور حديث إذا هو دفعة هامة تعمل على وضع سياسة ثقافية سينمائية للمواجهة والتصدى المستمر للهجمات التى قد يوجهها الخطاب اللغوى للسينما الغربية وإيضاح ردود فعل المجتمع العالمى وموقفه من المجتمعات الأخرى.

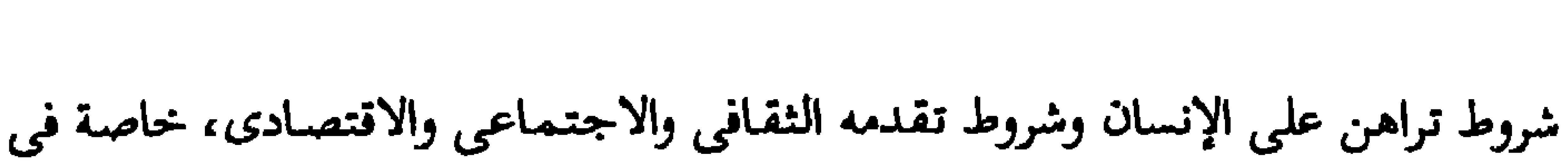
هذا الحديث يقودنا بالتالى على أهمية تنشيط ودفع السينما المصرية لاستعادة دورها الريادى الذى احتلته فى التراث السينمائى العربى، فى تلك الفترة الممتدةمن بدايات القرن العشرين وحتى منتصف الستينيات، والتى تراجعت نسبيا فى المرحلة الأخيرة، فقد نشأت السينما المصرية فى أحضان التطورات الثقافية والاجتماعية مستفيدة من هذا التطور فى الصحافة والعلوم وآداب القصة والمسرح والموسيقى والأغنية لتقدم جوانب مضيئة من التراث الثقافى العربى. وأسهمت مع غيرها من وسائل الثقافة فى تدعيم الوعى وتطوير النقد الاجتماعى.

وبطبيعة الحال لا يتسع المجال هنا لمناقشة العوامل التى عرقلت مسيرة السينما المصرية كأداة فعالة للاتصال والترفيه والتثقيف والتأثير، كان من الممكن أن تؤدى دورا هاما فى التنمية الاجتماعية فى مصر والعالم العربى، تاركين هذه المهمة للمناقشة والتحليل فى كتاب آخر تحت رعاية المجلس الأعلى للثقافة. يخصص بدراسة الأوجه المختلفة لقضايا السينما المصرية بمناسبة الاحتفال بمئويتها الأولى.

وفى هذا المجال دعونا نؤكد على مسئولية الحركة النقدية الملتزمة بقضايا الإنسان والمجتمع وبصفة خاصة أهمية النقد السينمائى من خلال منهج تحليلى تفسيرى ليؤكد على أهمية ثقافة الصورة ودورها فى المجتمع الحديث.

ويبقى أن نتساءل، هل نطمع فى مستقبل أفضل للسينما العالمية فى مئويتها الثانية؟

إن تحقيق هذا المستقبل مرهون بتوفير شروط متعددة على مستوى متطلبات الإبداع التكنولوجى والتقنى والفنى إلى جانب متطلبات الإبداع الفكرى الخلاق. وهى كلها



شروط تراهن على الإنسان وشروط تقدمه الثقافى والاجتماعى والاقتصادى، خاصة فى دول العالم النامى وبصفة خاصة مصر. وكما تتطلب العديد من الإجراءات التى تسهم فى تشجيع الثقافة والصناعة السينمائية ودعم هذه الأخيرة ماديا ومعنويا.

ولعل ما سبق يوضح أهمية مبادرة المجلس الأعلى للثقافة (لجنة السينما) من وراء هذا الاحتفال بمئوية السينما العالمية ونأمل فى تشجيع النقد السينمائى وتأصيل الثقافة السينمائية.

د. نسمة أحمد البطريق

أستاذة الإعلام ـ جامعة القاهرة

وعضو لجنة السينمـا

المجلس الأعلى للثقافة

مارس ١٩٩٦

ويضم هذا الكتاب ثلاثة أقسام:ــ

القسم الأول: السينما الأمريكية:

أ ــ «لمحة تاريخية من البدايات وحتى الستينيات». د. نسمة البطريق.

ب ــ نظرية الفيلم الهوليوودى . أ. مدحت محفوظ.

القسم الثانى: للسينما الأوروبية «التجارب الفنية الرائدة وانعكاساتها الفكرية».

ويتناول هذا القسم

أ ــ السينما الإيطالية. أ. مصطفى درويش

ب ــ السينما الروسية. د. فاروق الرشيدى

ج ــ السينما البريطانية . د. نبيل راغب

د ــ السينما الاسبانية . د. حسن عطية

هـ ــ السينما الألمانية . فوزى سليمان

و ــ السينما الفرنسية د. رفيق الصبان

أ. مدحت محفوظ.

القسم الثالث: التجارب السينمائية فى بعض دول الشرق الأقصى.

«انعكاس صادق لقضايا الإنسان فى المجتمع».

ويتناول هذا القسم

أ ــ السينما الصينية. أ. خيرية البشلاوى

ب ــ السينما اليابانية. أ ــ فريدة مرعى

ج ــ السينما الهندية. أ. فاضل الأسود

السينـما الأمـريـكية

د / نسمـة البطريق
أ / مدحت محفوظ

أولا: نظرة تاريخية منذ البداية وحتى الستينيات د. نسمة البطريق

ثانيا: نظرية الفيلم الهوليودى؟ ملامح عامة أ. مدحت محفوظ.

الـورقة الأولـى

السينما الأمريكية نظرة تارخية منذ البدايات وحتى الستينيات

أ. د. نسمـة الـبطريق

أستاذ بكلية الإعلام جامعة القاهرة

فى البداية يجب أن نعترف أن التعامل مع تجربة سينمائية بحجم السينما الأمريكية أمر معقد إلى حد كبير، وهو أمر صعب من وجوه كثيرة، وربما كان هو المهمة الأكثر صعوبة فى احتفالنا بمئوية السينما العالمية.. ولكنه مع ذلك يبقى هو الأكثر أهمية لأنه يتعلق بأكثر التجارب السينمائية ثراء وتنوعا وامتدادا وتفردا بين التجارب السينمائية فى الدول الأخرى.

وأمام هذا التنوع والامتداد والثراء والتفرد يحار المرء من أى زاوية يبدأ و إلى أى نقطة ينتهى، وخصوصا إذا كان المقام يقتصر على جلسة عمل كهذه لمناقشة بحث طال أو قصر.

ولذلك وقطعا لهذه الحيرة نقوم أولا برصد مجموعة من الحقائق حول السينما الأمريكية ونقدم مجموعة من المداخل المختلفة لدراسة وفهم واستيعاب أى ظاهرة سينمائية والحكم على التجارب السينمائية والتجربة الأمريكية على وجه الخصوص.وهذه الحقائق تتعلق بأمور الزمان والمكان، والأفلام السينمائية، والنجوم، والمخرجين، والنقاد، والصناعة السينمائية، والتقنية، والفنون السينمائية، ومسألة الهوية الثقافية للمجتمعات والغزو الثقافى السينمائى. ثم نقوم ثانيا باستعراض لمراحل السينما الأمريكية حيث نتناول بدايتها ومراحل تطورها حتى مراحل الستينيات.

أولا السينما الأمريكية والمداخل المختلفة لدراستها: نظرية عامة

١ـ من حيث الزمان

فالسينما الأمريكية صاحبة أكبر تاريخ سينمائى متصل بين تجارب العالم السينمائية. فمنذ بدأت السينما الأمريكية خطواتها الأولى فى معامل اديسون عام ١٨٨٨م وبداية عروضها الجماهيرية عن طريق آلات صندوق «المنظار المتحرك» التى طرحها اديسون فى الأسواق الأمريكية عام ١٨٩٤ م.

وبعد الميلاد الرسمى للسينما فى الثامن والعشرين من ديمسبر عام ١٨٩٥م فى باريس على يد الأخوين لوميير جاءت أمريكا فى طليعة الدول التى بيعت فيها آلات العرض السينمائى ومن يومها ومنذ عام ١٨٩٦م لم يتوقف التاريخ السينمائى الأمريكى ولم تجد أى انقطاع فى أية فترة تاريخية طوال المائة عام التى هى عمر السينما العالمية.

فقد توقف الإنتاج فى أغلب دول العالم مثل فرنسا، روسيا، انجلترا، إيطاليا، وانقطع تسلسله التاريخى فى فترات مختلفة حسب الظروف التى مرت بكل دولة من هذه الدول ولكن التجربة الأمريكية ظلت متصلة ولم تنقطع.

٢ـ من حيث المكان:

غطت السينما الأمريكية جميع بلاد العالم تقريبا حيث من النادر أن تجد أى فرد فى أى مكان على سطح الأرض من الشمال المتقدم أو الجنوب النامى لم ير أو يسمع أو يقرأ شيئاً عن السينما الأمريكية. بل يقال إن السينما الأمريكية هى الوحيدة التى غزت الفضاء، فقد زودت مركبات الفضاء بأجهزة عرض سينمائى للترفيه عن الرواد. كما أنه عندما نزل الإنسان على سطح القمر وضع مجموعة من الأشياء هناك كان من بينها أحد الأفلام السينمائية الأمريكية.

٣ـ من حيث الأفلام.

تمتلك السينما الأمريكية تراثا ضخما من الأفلام السينمائية يقارب ـ وربما يزيد عن كل ما أنتج من أفلام فى دول العالم مجتمعة. فقد قدر عدد الأفلام التى أنتجت فى الفترة

من عام ١٨٩٤ ـ ١٩٦٠م بحوالى ١٣٧٤٦٦ فيلما. وهى الأفلام المسجلة لحقوق ملاكها ولذلك فإنه يمكن القول إن هذا الرقم يمثل فقط جزءاً من عدد الأفلام الحقيقى من مختلف أنواع الأفلام التى أنتجت فى الولايات المتحدة الأمريكية. وفى خلال الفترة من ١٩٦٠م حتى الآن تراوح الإنتاج الأمريكى من الأفلام السينمائية الروائية بين ثمانمائة وخمسمائة فيلم سنوياً بمتوسط أربعمائة فيلم سنويا، وذلك يعنى أنه تم إنتاج عدد من الأفلام فى هذه الفترة يبلغ حوالى ١٤٠٠٠ فيلم سينمائى. فإذا عرفنا أن إنتاج دولة مثل مصر يزيد قليلاً عن ١٧٠٠ فيلم فقط فى تاريخ السينما المصرية يتضح لنا مدى الفارق بين حجم الإنتاج السينمائى الأمريكى مقارنة بأى دولة من دول العالم.

هذا من حيث الكم أما من حيث الكيف فقد تبنت السينما الأمريكية صيغة الأفلام الجماهيرية فى الغالبية العظمى من إنتاجها السينمائى، ولذلك تنوعت فى إنتاجها تنوعا مذهلا سعيا لإرضاء كل الأذواق وتحقيق النجاح الجماهيرى. وفى مشوارها الطويل حققت إنجازات سينمائية باهرة مثل فيلم «جريفيث» الرائد ـ «مولد أمة» ـ وفيلم ـ «ذهب مع الريح» ـ وغيرهما من الأعمال السينمائية الخالدة.

٤ ـ من حيث المخرجين:

أنجبت السينما الأمريكية أجيالا متعاقبة من المخرجين العظام فبعد العبقرى الأول جريفيث جاءت كوكبة كبيرة من تلاميذه مثل «ستونهيم»، وراؤول وولش وسى، وفانديك، تستر، وسينى فرانكليم، وآلان دوان ،وتود براوننج، وجون فورد» . هذا الجيل الذى سيطر على إخراج الأفلام طوال النصف الأول من هذا القرن.

وجاء من بعده الجيل الذى صاحب انطلاقة السينما الأمريكية الكبرى بعد نهاية الحرب العالمية الثانية مثل: كابراويلر وجورج ستنتر، وجول داسان، وإيليا كازان، وجون هوستون، وروبرت لوزى، وإدوارد ميترك، وروبرت روسن، وفريد زينمان.

وعندما كانت السينما الأمريكية لا تجد من يحقق أهدافها من أبناء الولايات المتحدة الأمريكية كانت تقوم باستقدام النابهين فى صناعة السينما من دول أخرى من المخرجين الكبار مثل الجرمانيين: ستروهيم، ولوبيتش، وسترنبرج. بالإضافة إلى كل نجوم المخرجين

السويديين فى البداية ورواد الواقعية الجديدة فى إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية ورواد الموجة فى فرنسا، وموجة جيل الغضب فى إنجلترا وغيرهم من المخرجين العالميين الكبار أمثال: ألفريد هيتشكوك. و اورسن ويلز.

وفى تلك النقطة يجب أن نتوقف قليلا عند جريفيث ودوره فى السينما الأمريكية والفن السينمائى بصفة عامة:

السينما الأمريكية ودور جريفيث فيها:

يرجع نجاح السينما فى الولايات المتحدة إلى جهود مخرج عملاق وفنان بارز كان له دوره الرائد فى نهضة السينما وهو «جريفيث».

بدأ حياته ممثلا مسرحيا وطرق عدة أبواب قبل أن يتجه للسينما واستطاع جريفيث فى الفترة الواقعة بين ١٩٠٨ ـ ١٩١٢م أن يأخذ العناصر الأولية لصناعة السينما وطورها وحده إلى لون من الفن أكثر حيوية من المسرح ومن الأدب وأكثر تأثيرا من الشعر. لقد خلق جريفيث فن الفيلم ولغته وقواعده.

قال كثيرون إن جريفيث اخترع الكلوز آب Close Up وإنه اخترع التقطيع وزاوية الكاميرا، بل وحتى فكرة إنقاذ البطل فى آخر دقيقة لكن ما فعله جريفيث أهم من ذلك كثيرا فقد رفع مستوى هذه العناصر التى كانت موجودة فعلا فى الصور المتحركة وسيطر عليها وجعلها تخدم أغراضه. واكتشف جريفيث طرقا جديدة لاستخدام الكاميرا ببراعة وذكاء وطوع المونتاج من مجرد تجميع بدائى للقطات غير متناسقة إلى توليف فنى واع.

من أولى الخطوات التى قام بها جريفيث تحطيم المسافة التقليدية القائمة بين الممثل والمتفرج وذلك عن طريق تغيير موقع الكاميرا فى وسط المنظر. وقال إنه ليس هناك ما يلزمنا بتصوير مشهد كامل من زاوية واحدة، بينما نستطيع أن ننقل الكاميرا إلى نقطة أخرى فنجعل أبرز الأحداث فى وسط الشاشة دائما. ثم تقدم جريفيث خطوة أخرى عندما دفع الكاميرا لكى تقترب أكثر من ممثليه لإظهار حركة أو إشارة أو تعبير.

اهتم جريفيث بتكوين الصورة والإضاءة فى منظاره واكتشف أن وضع الكاميرا بزاوية على الحدث تستطيع أن تجعل المنظر أكثر حيوية وديناميكية مما لو تمت اللقطة بوضع الكاميرا فى مواجهة الحدث رأسا.

وقد أدرك جريفيث أن حركات الإلقاء المسرحية وتعبيرات الوجه الشديدة المفتعلة تصبح عند ظهورها على الشاشة سخيفة ومفتعلة ولهذا قام بتدريب ممثليه على أسلوب لأداء أهدأ وأكثر وعيا. واستطاع بهذه الطريقة أن يعد مجموعة من الشبان للعمل فى أفلامه مفضلا من كان بلا خبرة سابقة فى المسرح.

اكتشف جريفيث أيضا أن الأشياء المتحركة يمكن أن تستخدم كالممثلين تماما فباستخدام اللقطة القريبة لنصل سكين أو خطاب أو تليفون أو مسدس يجب أن تملأ الشاشة كلها لتؤكد أهمية هذه الأشياء فى تطوير القصة.

وإلى جريفيث يرجع الفضل فى زيادة عدد فصول الفيلم حين أخرج فيلمه «أينوك أرون» فى فصلين بعد أن كان السائد هو أن يكون الفيلم من فصل واحد.

ويعتبر أعظم إنجازات جريفيث فيلمه «مولد أمة» الذى عرض أوائل عام ١٩١٥م وكان يتألف من اثنى عشر فصلا أى أن عرضه كان يستغرق ثلاث ساعات. وكان الفيلم هو أعظم شىء رآه الناس على الشاشة حتى ذلك الحين.

٥- من حيث النجوم:

بدأت ظاهرة النجم فى السينما الأمريكية بعد الحرب العالمية الأولى حيث احتل النجم السينمائى واجهة هوليود، وصار نظام النجم أساس سيطرتها العالمية. وخلق الإعلام حول معبود الجماهير من النجوم جوا أسطوريا. فأصبحت فى بلاد عديدة حوادثهم الغرامية وطلاقاتهم وأزياؤهم ومساكنهم وحيواناتهم المفضلة موضوعات اهتمام ومناقشة، حتى أن هذا النظام اتجه إلى تحويل الممثلين إلى آلهة حقيقية مثل «رودلف فالنتينو، ومارى بيكفورد، ودرجلاس فيربانكس، وجلوريا سوانسون، و ولاس رايد، وجون جلبرت، وماى موراى، ونورما تالموج، وكلارابو، ولون شانى».

وجاء معهم نجوم المدرسة الهزلية الأمريكية: «شارلى شابلن، وهارولد لويد، وباستر كيتون»، وتبعهم جيل نجوم الأربعينيات الذى يضم: «ريتا هوارث، وهمفرى بوجارث، وبوب هوب، ومارلن براندو، وجين ما نسفيلد».

واستقدمت السينما الأمريكية مجموعة كبيرة من النجوم والنجمات من دول العالم المختلفة فى مراحل مختلفة بدءاً من جريتا جاربو من السويد إلى «اليزابيث تايلور، وصوفيا لورين» وغيرهم كثير.

وفى الستينيات لمعت أسماء نجوم كبار مثل بيرت لانكستر، وجرجورى بيك، وسيدنى بواتيه، وريكس هاريسون، وورود سيتجر.

ومن الممثلات اللاتى لمعن فى الستينيات «جولى كرستى، وماجى سميث، وكاترين هيبورن، وجولى أندرسون»، وفى السبعينيات فريق آخر من النجوم والنجمات مثل: «روبرت ريد فورد، وستين هوفمان، وجين فوندا، وجاك نيكلسون، وبيروت رينولدز، وودى آلان، وجان هاكمان، وجاك ليمان، وليزا مانيلى، وسالى فيلد».

٦ـ من حيث النقاد

يلاحظ وجود نقاد فى الولايات المتحدة الأمريكية ولا توجد بها مدارس نقدية فهناك قائمة طويلة من النقاد والسينمائيين الأمريكيين تبدأ بناتشل ليند ساى، وروبرت سيرود، وهارى آلان، وجيمس شلى هاميلتون، ووبليام تروى، وهيلدا دوتيل، وبول جودمان، ومارك دورين، وتنتهى بموجة النقاد السينمائيين من النساء فى الفترة الأخيرة.

٧ـ من حيث الصناعة:

إن السينما الأمريكية بدأت كحرفة فى أوربا وعاشت كحرفة أيضا فى أغلب بلاد العالم ولكنها عندما انتقلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية تحولت إلى صناعة، وكانت البداية على يد «توماس أديسون» الذى قام ببناء استوديو كبير فى مدينة نيويورك ١٩٠٧ م ليعزز مركزه فى صناعة السينما الأمريكية.

وبعد الحرب العالمية الأولى خصصت مائتا مليون دولار كل عام للإنتاج السينمائى الذى تجاوز ٨٠٠ فيلم سنويا. وأدى طرح مليار ونصف المليار دولار للاستثمار إلى تحويل السينما الأمريكية إلى مشروع من المشروعات الصناعية فى الولايات المتحدة كصناعة السيارات والتعدين والبترول والصلب والسجائر، ومن الأمور التى دعمت السينما كصناعة فى الولايات المتحدة الأمريكية الاعتماد على نظام الأستوديو وكان نظام الأستوديو قائما على أساس التخطيط للإنتاج للعام كله، ولم يكن الفيلم مشروعا فنيا فرديا وإنما هو جزء من إنتاج سنة كاملة. وظل نظام الأستوديو بالفعل مصنعا للترويج قائماً على أساس سلع دائمة الجودة ويقوم على مبدأ تقسيم العمل.

٨- من حيث التجارة:

تعمل السينما الأمريكية دائما وعينيها على السوق، فقد كافحت فى البداية للقضاء على المنافسة الفرنسية داخل الولايات المتحدة وتحقق لها ذلك فى بداية العقد الثانى من هذا القرن، ثم شرعت فى غزو الأسواق الخارجية حتى أنها قامت بتدويل موضوعات الأفلام لتلقى قبولا فى أنحاء مختلفة من العالم.

وبعد ظهور الأفلام عالية التكلفة التى تخطت تكاليف إنتاجها خمسة ملايين دولار لأول مرة فى فيلم (ذهب مع الريح) تحولت السينما الأمريكية من الصناعة إلى التجارة بمعنى القيام بعمل الأفلام الضخمة فى الإنتاج وعالية التكلفة، والقيام بتسويقها على نطاق واسع وعلى فترات زمنية طويلة، لتحقيق الربح من ورائها وأثبت فيلم (ذهب مع الريح) نجاح هذه النظرية حيث حقق أرباحا بلغت حتى ١٩٨٠م حوالى ٧٠ مليون دولار.

٩- من حيث التقنية:

تعاملت السينما الأمريكية مع تقنيات السينما الجديدة بحرص شديد وبما يحقق أهدافها فقد ترددت بعض الشيء فى الإنتقال من الفيلم الصامت إلى الفيلم الناطق ولكنها اندفعت فى إنتاج الأفلام الملونة قبل جميع دول العالم تقريبا، واخترعت نظام السينما سكوب للتغلب على منافسة التليفزيون فى الخمسينيات وتعمل منذ بداية التسعينيات فى تطوير الأفلام المجسمة وأفلام البعد الثالث.

١٠ـ من حيث *النواحى الفنية والجمالية*:

لم تولد التيارات الفنية والجمالية فى السينما فى الولايات المتحدة الأمريكية ولكنها ازدهرت وعاشت فى السينما الأمريكية، هذه المقولة أطلقها أحد النقاد ليعبر عن أن صيغة الأفلام التى تهدف إلى الربح والصيغة التجارية وقيام السينما كصناعة فى الولايات المتحدة لم تهتم بالنواحى الفنية والجمالية للأعمال السينمائية ولكن عندما تظهر موجة فنية فى أى مكان من العالم كانت هوليود تتبنى قواعدها الفنية وتطور الأسس الجمالية الخاصة بها لما يحقق أهدافها، ولذلك نلاحظ تعايش وتجاور المدارس الفنية والجمالية فى مختلف مراحل السينما الأمريكية.

١١ـ *مسألة الهوية الثقافية والغزو الثقافى السينمائى*:

أثيرت مسألة علاقة السينما الأمريكية بالهوية الوطنية بالمجتمع الأمريكى نفسه فى فترات مختلفة من تاريخ السينما الأمريكية مما أدى إلى تقسيمات الأفلام إلى درجات عقب صدور قائمة هوليود السوداء فى نهاية الأربعينيات.

وتثار المشكلة الآن بسبب الخوف من ازدياد الخطر على الثقافات الأخرى فى العالم نتيجة انتشار الثقافة الأمريكية من خلال الأفلام السينمائية. ومن المعروف أن اتفاقية الجات للتجارة والتعريفة الجمركية قد تأخرت عاما كاملا بسبب نظام الحصص الذى طالبت به فرنسا من الإنتاج السينمائى الأوربى لمواجهة الغزو الأمريكى عن طريق الأفلام السينمائية والذى يزيد من تفاقم هذه المشكلة هو ظهور قنوات تليفزيونية فضائية تعمل بنظام البث وتخصص فى عرض الأفلام مجموعة قنوات منها. كما تعرض الأفلام الأمريكية وتنقلها إلى جميع أنحاء العالم.

فى هذا الصدد يجب التأكيد على أن التبعية الثقافية للدول النامية للدول الغربية المتقدمة له أسباب عديدة:

أولا: اللا توازن بين الإنتاج الثقافى فى كل من الدول النامية والدول المتقدمة.

ويؤدى هذا الوضع إلى مزيد من الخضوع والتبعية للدول النامية وسيطرة الدول المصدرة للتكنولوجيا والعلم والثقافة على فكر ثقافة مجتمعات العالم النامى.

ونحن نؤكد على الدور الموجه الذى تقوم به القوى الاقتصادية والتجارية ذات النزعة الاستهلاكية فى توجيه الوسائل الثقافية وبصفة خاصة السينما كأداة للثقافة والترفيه. فيكفى أن نذكر على سبيل المثال العمليات التى يقوم بها مركز نيويورك للتجارة الدولية World Trade Center of New York فى تسويق الفيلم التجارى ـ السينمائى والفيديو إلى دول العالم النامى. وغالبا ما يغذى محتوى هذه الوسائل بعناصر عديدة لا تنمى قدرات الفرد الخلاقة وتعترض أهداف التنمية الاجتماعية والثقافية الوطنية فى الدول النامية.

ولا يفوتنا فى هذا الصدد الإشارة إلى استنتاجات كل من «راو ودوب» وماك لوهان»، لقد أكدت تجارب هؤلاء العلماء أن محتوى الرسالة الإعلامية والثقافية الفيليمية يجب أن تتلاءم وتتأقلم مع الثقافة المحلية ورموزها حتى تثمر أهدافها التنموية.

ثانيا: التنافس الغربى فى مجال تسويق الفيلم السينمائى الفيديو، وتدهور صناعة الثقافة.

فبالإضافة إلى سيطرة تلك البرامج التليفزيونية من إخبارية ودرامية فى القنوات التليفزيونية والتى يأتى أغلبها من وكالات أنباء أمريكية إلى دول العالم النامى وأيضا فى دول أوروبا الغربية..، هناك سيطرة أخرى أكثر ضراوة وخطورة يجب الإشارة إليها، وتتشمل فى الغزو الفكرى والثقافى عن طريق الفيلم السينمائى وأفلام الفيديو كاسيت.

فلقد حقق توزيع الفيلم الأمريكى فى السوق العالمى للتصدير أرباحا طائلة ووصل إلى المراتب الأولى فى أسواق العالم الثالث هذا بالإضافة إلى أفلام الفيديو والمسلسلات التليفزيونية.

ولقد دفع هذا الاحتكار للفيلم الأمريكى فى الأسواق العالمية خاصة احتكار شركة فوكس للقرن العشرين الأمريكية Twentiethecentry الشركات السينمائية فى أوروبا الغربية وخاصة فى ألمانيا الاتحادية اللجوء إلى صد هذا الاحتكار بطرق عديدة قلبت موازين

القيم والأخلاق، وكانت من الأسباب الرئيسية لتدهور مضمون صناعة الثقافة السينمائية فى منتصف السبعينيات فى أوروبا، فأنتجت أفلام الجنس والجريمة والعنف والرعب التى تفشت فى تلك الفترة ولاقت هذه النوعية من الأفلام رواجا كبيرا.

ولقد تبعت إيطاليا وفرنسا وألمانيا الاتحادية إنتاج تلك النوعية بغزارة، ويكفى أن نشير إلى سلسلة أفلام إيمانويل ١، ٢، ٣، ... Emmanuelle 1 - 2-3 إلخ.. وهى إنتاج إيطالى فرنسى مشترك، لقد لفتت هذه النوعية من الأفلام أنظار كبار المخرجين فى أوروبا.

وقدمت تلك النوعية من الأفلام فى إطار درامى جذاب يتفق وعقلية المشاهد النمطى أو المتلقى العادى.

وكانت أسواق دول العالم النامى ساحة جيدة ومربحة لترويج وتسويق تلك النوعية من الأفلام عن طريق وسائل عديدة للتهريب المستتر منه والظاهر.

ويعتبر هذا الغزو المكثف للفيلم المرئى المسموع السينمائى منه والفيديو، الأسلوب الجديد يتبعه المستعمر السابق وشركاؤه بهدف الإبقاء على وضع من السيطرة والتسلط عن طريق وسائل الإعلام والثقافة، خاصة الفيديو والسينما، التى تعتبر من أخطر الأساليب المدمرة للقيم والعقول فى دول العالم النامى الذى ينقصه الكثير من الوسائل والأدوات لصد هذه الهجمات الثقافية والفكرية.

١٢ ـ وقبل أن نختتم حديثنا السريع عن السينما الأمريكية يجب الإشارة إلى:

(أ) السينما الجديدة (السرية) فى الولايات المتحدة.

(ب) السينما السياسية

(أ) السينما الجديدة

وهى اتجاهات سايرت فيها الولايات المتحدة الأمريكية الاتجاهات الجديدة التى ظهرت مع نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات فى أوروبا وهو ما عرف اصطلاحا، بالسينما الجديدة أو السينما السرية ـ والسينما السياسية أو الفيلم السياسى. وذلك لجذب أكبر عدد من الجمهور العالمى وتحقيق رواج تجارى لصناعتها السينمائية.

وهى ما تعرف باسم «سينما تحت الأرض» ويمكن القول إن تجربة الإخراج فى التليفزيون أدت إلى ظهور قائمة طويلة من المخرجين الشبان فى السينما الأمريكية المعاصرة، كما أن معظم هؤلاء تولوا بأنفسهم كتابة سيناريوهات أفلامهم التليفزيونية، على أنه من الخطأ أن نتصور أن هؤلاء كانوا بالضرورة من صغار السن.

ويمكن أن نسوق أمثلة من هؤلاء المخرجين الذين نالوا شهرة واسعة فى الفن السينمائى التليفزيونى كتابة وإخراجاً فى نهاية الخمسينيات وأوائل الستينيات فمنهم «فرانك تاشلين» كان عمره حوالى خمسين عاما عندما أخرج فيلم «رجل من نادى العشاء» و«بليك أدواردز» وكان يبلغ من العمر أربعين عاماً فى حين أن بعضهم كانوا شبابا أمثال «ريتشارد كوين» و «سيدنى لوميت» ويبلغ كل منهما الثالثة والثلاثين عاما، فلقد أخرج الأخير مثلا فيلم «اثنا عشر غاضبا» عام ١٩٥٧م و «جون هيمر» و «روجر كورمان» ولقد بدأ الأخير يكتب للسينما قبل أن يشترك فى عملية الإخراج السينمائى.

لقد شارك المخرجون فى تأسيس الحركة الجديدة فى أمريكا ومن أعظم الأفلام التى ظهرت خلال الخمسينيات والستينيات فيلم «ثورة بلا سبب» ١٩٥٥م الذى أخرجه «نيقولاس راى» ومثله جميس دين (الذى يعتبر من أبرز الممثلين الشبان على الشاشة الأمريكية قبل موته فى عام ١٩٥٥م) الذى صور فيه مشكلة المراهقين والجيل الجديد فى أمريكا.

وفيلم «خطاب من امرأة مجهولة» و«يوميات آن فرانك» ١٩٥٨م لجورج ستيفن و«قطة على سطح من الصفيح الساخن» ١٩٥٨م لريتشارد بروكس. كما يلاحظ أن السينما الجديدة اتجهت لتأييد القضية الصهيونية عن طريق أفلام كتبت بشكل يبدو إنسانيا من هذا مثلا «يوميات آن فرانك » التى غزت العالم كله وظلت تعرض فى بلاد إسلامية - كاندونسيا مثلا - فترة طويلة.

ولعل أهم أعمال «روبرت وايز» ذلك الاتجاه الجديد الذى ظهر فى إخراج فيلم «قصة الحى الغربى» ١٩٦١م. ومن أعظم أفلام الاتجاه الجديد فى أمريكا فيلم «قبلنى يا غبى» ١٩٦٤م الذى حصل على ثلاث جوائز أوسكار لبيلى وايلدر.

وقد اتجهت جماعة السينما الجديدة «السرية» فى الولايات المتحدة إلى تحدى الرقابة عند عرض أفلامهم وأصبحت «السينما السرية» تعرض أفلامها فى نوادى السينما باعتبارها رائدة السينما الجديدة التى تعطى التعبير المباشر على الشاشة.

ويمكن أخيرا القول بأنه قد نشأت السينما السرية أو سينما تحت الأرض حتى تسهم فى تغيير روح العصر وذلك بالثورة على القديم من الفكر والفن وخلق الجديد فى هذا المجال والعمل على جذب مشاهدين جدد، مثلها مثل سينما الطليعة وسينما الحقيقة.

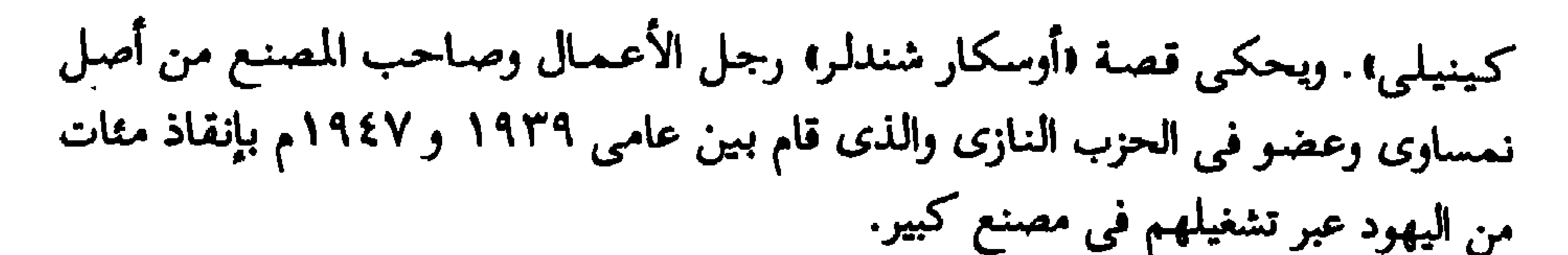
الفيلم السياسى

من أشهر موجات الأفلام التى ظهرت مع نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات ما عرف اصطلاحا بالفيلم السياسى.. وأبرز أفلام هذه الموجه «ساكو وفانزين» للمخرج جوليانو مونتالدو وفيلم «زد» وفيلم «الحصار» للمخرج كوستا جافراس وفيلم «قصبة مائية» للمخرج «فرانسسكو لوزى» الذى يصور حادثة حقيقية وقعت لمهندس اسمه (ماتييه) مات فى ظروف غامضة. وقد جاء الفيلم على أعلى مستوى من الناحية الفنية.

وقد قدمت السينما الأوربية فى إيطاليا وفرنسا مجموعة رائعة من الأفلام فى إطار الفيلم السياسى.. وقد ارتبط ازدهار الفيلم السياسى مع ازدياد النضال ضد الحرب فى فيتنام. وارتبط أيضا بأحداث القارة الأفريقية، وفى أمريكا اللاتينية، كما ارتبط بصورة مباشرة بحركه الشباب فى نهاية السبعينيات.

وكان طبيعيا أن تسير السينما الأمريكية مع موجة الأفلام السياسية فقدمت عددا من الأفلام ومنها فيلم «لا تعيش هنا بعد اليوم اليسا» للمخرج مارتن سكورسيس وفيلم «الوجه المعرض للإهانة» للمخرج مارتن رايت وفيلم «راعى البقر الكهربائى» للمخرج سيدنى بولاك.

وفى عام ١٩٧٢ م يقدم المخرج الأمريكى (فرانسيس فورد كوبولا) فيلم «زوج أمى» الذى يحمل ملامح الفيلم السياسى والنفسى، ثم أخرج بعد ذلك فيلم «الحادثة» ثم «زواج أميج٢». وفى هذا الإطار قدم المخرج «ستيفن سبيلبرج» عام ١٩٩٤م فيلمه الأخير الذى حصد به جوائز الأوسكار وهو فيلم «قائمة شندلر» عن رواية للكاتب الاسترالى «توماس



كينيلى». ويحكى قصة «أوسكار شندلر» رجل الأعمال وصاحب المصنع من أصل نمساوى وعضو فى الحزب النازى والذى قام بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٧م بإنقاذ مئات من اليهود عبر تشغيلهم فى مصنع كبير.

ولا يكتفى المخرج فى معالجته بعرض هذه القصة، وإنما جعل فيلمه يتجاوز مجرد عرض الأحداث السوداء التى شهدها يهود بولندا تحت ظروف الحكم النازى، ليكون عرضا للمسألة اليهودية بكامله، بدءا من قضية التعذيب لليهود على يد النازى الأمر الذى لا يختلف أحد فى رفض حدوثه لأى شعب من الشعوب وصولا إلى نشأة الدولة اليهودية فى فلسطين.

ثانيا: المراحل المختلفة للسينما الأمريكية

المرحلة الأولى: مرحلة الاختراع:

أسهم المخترع الأمريكى الكبير (توماس الفا أديسون) فى اختراع السينما اسهاما كبيرا فقد نقل السينما كاختراع إلى مرحلتها الحاسمة، وذلك باختراعه الفليم الحديث مقاس ٣٥ م ذى الثقوب الأربعة فى الصورة وذلك فى عام ١٨٨٧م.

وقد رفض أديسون فى البداية عرض الأفلام على الشاشة أمام الجمهور معتقداً بأن هذا العمل هو من قبيل قتل الدجاجة ذات البيضات الذهبية، لأن الجمهور فى رأيه لا يملك الدوافع الواجبة للاهتمام بالسينما الصامتة. وبما أنه أخفق فى بحوثه عن السينما الناطقة التى تعرض البشر على الشاشة بقاماتهم الطبيعية، عقد العزم على أن يضع فى السوق التجارية سنة ١٨٩٤ م آلات صندوق «منظار المتحرك» "Kinetoscopes" وهى آلات ذوات نظارات وعلب كبيرة تحتوى على أفلام مثقوبة طول الواحد منها ٥٠ قدماً.

وبعد الميلاد الرسمى للسينما فى الثامن والعشرين عام ١٨٩٥م فى باريس على يد الأخوين لوميير جاءت أمريكا فى طليعة الدول التى بيعت فيها آلات العرض السينمائى على يد «أكى للروا» «وأجين لوست» اللذين أقاما حفلات منعزلة معدومة الأصداء بدءاً من فبراير عام ١٨٩٦م وأقام «ديكسون» «ودلاثام» وأولاده حفلات توقفت بسرعة لانصراف الجمهور عنها فى شهر مايو عام ١٨٩٦م فى مدينة نيويورك. وأقام «أرمات»، «وجانكنس» عدة حفلات فى سبتمبر عام ١٨٩٦م لقيت نجاحا محدودا فى مدينة أطلنطا.

وما إن حل عام ١٩٠٠م حتى ازداد إقبال الجماهير على مشاهدة الصور المتحركة ونتيجة لذلك أنشئت مسارح صغيرة للصور المتحركة فى كل فضاء متاح فى غالبية المدن الأمريكية. وإلى جانب ذلك كانت الأفلام تعرض فى نهاية برامج الفودفيل فى المسارح الكبيرة وقد ازداد الطلب على هذه الأفلام فى ذلك الوقت لسببين هما: أنه يوجد فى أمريكا عدد كبير من المهاجرين الجدد كانوا يترددون على دور العرض والثانى أن ممثلى الفودفيل فى المسارح قاموا بإضراب، ومن ثم حاول أصحاب المسارح الحصول على مزيد من الأفلام لكى يكفلوا بقاء مسارحهم مفتوحة الأبواب. ومع ذلك سئمت الجماهير الأفلام القصيرة التى كانت فى الغالب أفلاما إخبارية ومشاهد سفرية وراقصات وبهلوانات.

وبعد أن عرفت السينما الروائية فى فرنسا عام ١٩٠٣م على يد ميليه وعرضت أفلامه فى أمريكا وأيضا عرضت أفلام روائية لمنتجى انجلترا أمثال «هيبو برث، وتشارلز اوربان» كان أحد منتجى أديسون رجل يدعى «أدوين سى. بورتر» وكان مقدراً لهذا الرجل أن يسهم بالجزء الأكبر من إسهام شركة أديسون فى التطوير الفنى، حيث قام هذا الرجل بتصوير أول فيلم سينمائى يروى قصة سينمائية وذلك عام ١٩٠٣م وكان بعنوان حياة رجل مطافىء أمريكى، ومع أن هذا الفيلم كان يروى قصة سينمائية بدائية إلا أنه لاقى نجاحاً سريعاً عند الجماهير.

وأخرج أيضا «بورتر» لحساب شركة «أديسون» أول فيلم عن حياة الغرب الأمريكى فى عام ١٩٠٣م وكان هذا الفيلم تحت عنوان (سرقة القطار الكبرى) وقد أحدث هذا الفيلم تأثيراً كبيراً على العاملين فى صناعة السينما الذين شاهدوه وبدأوا ينتجون أفلاماً مماثلة عن حوادث الغرب الأمريكى. وفى هذه الفترة صمم «أديسون» على استبعاد شركات أخرى من ميدان صنع الأفلام، ونظرا لأنه كان قد حصل على براءات الاختراع الأساسية فقد نجح لبعض الوقت فى ذلك. وحمل بعض منافسيه على الانضمام إليه فى تأسيس شركة جديدة حاولت أن تكون شركة احتكارية. وبهذه الطريقة سيطر على صناعة الأفلام وإنتاجها وتوزيعها فى الولايات المتحدة الأمريكية وقد سميت هذه الشركة بشركة براءات الاختراع للصور المتحركة.

وعمد «أديسون» إلى بناء استوديو كبير فى نيويورك عام ١٩٠٧م لأنه كان من السهل فى هذه المدينة الحصول على ممثلين وعمال مسارح وغيرهم من الرجال الذين يستطيعون أن يخططوا لتوجيه إنتاج الأفلام، وكان هناك رجال آخرون مصممون على أن ينتجوا أفلامهم الخاصة ويوزعوها واستطاع هؤلاء الرجال أن يحصلوا على أفلام وكاميرات أجنبية من فرنسا. ولم تسكت شركة أديسون على ذلك فاستأجرت بعض رجال المباحث لإلقاء القبض على منتجى الأفلام وتقديمهم للمحاكمة.

وكان هناك حالة تمرد عند الموزعين للأفلام حيث لم يكونوا راغبين فى دفع الرسوم لشركة براءات الاختراع، وحاول بعضهم الدخول فى حقل الإنتاج وكان صاحباها الأخوان «أينكين» وقد أصابت أفلامهما نجاحاً كبيراً.

وثمة ظرف من الظروف التى ساعدت على تنمية صناعة السينما فى الولايات المتحدة فى السنوات الأولى من هذا القرن وحدث ذلك نتيجة لحملة سياسية، فقد كلف «ريتشارد كركور» الذى كان مرشحا عن ولاية نيويورك «توماس أديسون» بصنع ٨٠ آلة عرض لعرض أفلام كان «كروكر» يأمل أن تساعده فى حملته ووجد معه عدداً كبيرا من آلات العرض وقرر بيع هذه الآلات للمدن الأمريكية المختلفة وجرى استعمالها على الفور. وإلى جانب ذلك عمد اديسون إلى صنع آلات عرض صغيرة لبيعها للأشخاص الذين يرغبون فى استخدامها فى بيوتهم ولكى يتسنى خفض أسعار الأفلام أعدت نسخ لاستخدام صور صغيرة. ويبدو واضحا أن أديسون نفسه لم يكن لديه أى اهتمام فنى بالأفلام واضطره عجز شركته عن مواجهة المنافسة الضارية من جانب الشركات الأخرى إلى فقدان الاهتمام بصناعة الصور المتحركة وحدث فى عام ١٩١٥م أن شب حريق هائل فى معمل «أديسون» الرئيسى فى «ويست أورانج» وأدى هذا الحريق إلى أن تقرر الشركة وقف صناعة الأفلام.

المرحلة الثانية: مرحلة جريفيث ١٩٠٨-١٩١٩م

يطلق مؤرخو السينما على هذه المرحلة من مراحل تطور صناعة السينما فى الولايات المتحدة الأمريكية اسم مرحلة الاندفاع الأمريكى، أو مرحلة تأكيد السينما كصناعة وفن على يد الأب الروحى للفن السينمائى الأمريكى (د. و. جريفيث) وقد تعاقد أديسون مع «جريفيث» للعمل معه فى نيويورك بعد تأسيس أول استوديو له كبير هناك عام ١٩٠٧م

على أن يعمل «جريفيث» ممثلاً وكاتبا للأفلام السينمائية وكان أول فيلم مثله فيلما قصيرا من أفلام الدراما هو «أنقذ من عش صقر».

وحينما دخل «جريفيث» ميدان العمل السينمائى أدرك أن جميع الإمكانات قائمة ولذلك عمد «جريفيث» إلى تطوير كثير من أفكاره ثم استغلت فى تطوير لغة الفيلم من الجميع. ولذلك عندما أخرج فيلمه الأول عام ١٩٠٨م أخذ المرء يدرك أن هناك تطورا فى صناعة الفيلم والتى انبثقت منها جميع أفلام السينما الأمريكية بعد ذلك.

وفى بداية هذه المرحلة ظهر إلى جانب التجمع الاحتكارى لأديسون مجموعة جديدة من المهاجرين الجدد الذين بدأوا العمل بنشاط فى مجال السينما أمثال: «ويليام فوكس، وكارل ليميل، ولويس ب. ماير ، وبلبان، وكيسيل، ووارنر إخوان، وأدولف زوكو، وصموئيل جو لدفيش». وبلغ عدد دور العرض عام ١٩٠٨م تسعة آلاف وأربعمائة وثمانين. يسيطر التجمع الاحتكارى لإديسون وحده على خمسة آلاف ومائتين وإحدى وثمانين دار عرض أى بنسبة ٥٧ ٪.

وفى الفترة من ١٩٠٩ ــ ١٩١٢م أعد «جريفيث» أفلاما كثيرة جيدة وكانت كلها تعنى أساساً بالمضمون مع تضمين بيان اجتماعى ينتقد فيه الظلم فى السياسة وفى المحاكم أو لترجمة أدب «ديكنز وتولستوى» على الشاشة ولم يكن هذا الإجراء هو موضوع اهتمامه الأساسى. وإنما كان هدفه الرئيسى هو بناء لغة الفيلم ولكى يتسنى له ذلك لجأ إلى الميلودراما، وكان يعد الأفلام عن الغرب أو القوافل فى هوليود فى الغالب، وكان فى ذلك الوقت يعمل فى خارج نيويورك فى استوديوهات بيرجراف وكان معظم أيام السنة يعمل فى نيويورك أو نيوجرسى ولكن حينما يحل فصل الشتاء يتجه إلى كاليفورنيا لكى يستفيد من المناخ الطيب حيث يجرى تصوير أفلامه عن الغرب الأمريكى وغيرها.

وقد استخدم أفلام الميلودراما الصغيرة، وأفلام رجال الشرطة واللصوص أو أفلام الغرب والقوافل كوسيلة لنشر أفكاره وتطويرها، مع تضمين أفلامه عناصر الإثارة بما فى ذلك الإطالة فى اللقطات أو تقصيرها كما يتطلب الموقف.

وهناك فيلمان من أفلام هذه الفترة يعتبران قمة أفلام «جريفيث» السينمائى فى هذه الفترة الأول هو: «ابنة الأومباشى» وهو فيلم غربى يتضمن جميع العناصر التى كان «جريفيث» مغرما بها مثل: المطاردة والإنقاذ ولكن كان ينقصه أى نوع من المحاولات لإثارة الجمهور ويستغرق عرض هذا الفيلم عشر دقائق وأتم جريفيث إعداده عام ١٩١٥م والفيلم الآخر هو «مولد أمة» أو هو أهم فيلم فى هذه الفترة من فترات تطور الصناعة السينمائية فى الولايات المتحدة الأمريكية وقد أنجزه «جريفيث» عام ١٩١٥م وقدم بعد ذلك مجموعة كبيرة من الأفلام أمثال الطريق إلى الشرق عام ١٩٢٠م وفيلم أمريكا عام ١٩٢٤م وفيلم يتامى العاصفة عام ١٩٢٥م .

ويعتبر النقاد «جريفيث» أبا روحيا لكبار مخرجى هذه الفترة وعلى رأسهم «سترونهايم. فاندايك، وتستر، وسيدنى فرانكلى، وآلان دوان، وتود براونتج». لأن جميع هؤلاء قد عملوا معه كمساعدين أو مخرجين تحت التمرين. وقد تعلموا منه الكثير حتى «جون فورد» بدأ مع «جريفيث» كمساعد مخرج فى فيلم (مولد أمة) ويجمع النقاد على أن جريفيث لم يضع القواعد الأساسية فى صناعة الأفلام فحسب وإنما وضع أسلوبا إرشادياً لكل من جاء بعده فى العمل السينمائى.

المرحلة الثالثة: مرحلة بناء هوليود:

كانت السنوات العشر التى تبعت الحرب العالمية الأولى بالنسبة للسينما الأمريكية دور رخاء غاز، فقد حذفت الأفلام الأجنبية من برامج عشرين ألف قاعة عرض فى الولايات المتحدة. واحتلت أحياناً ٦٠٪ إلى ٩٠٪ من البرامج وخصص مائة مليون دولار كل سنة لإنتاج سينمائى تجاوز ٨٠٠ فيلم سنويا. وأدى طرح مليار ونصف المليار من الدولارات للاستثمار إلى تحويل السينما لمشروع يشبه أكبر الصناعات الأمريكية، كصناعة السيارات والفولاذ والبترول والسجائر وسيطرة بعض الشركات الكبرى على الإنتاج والاستثمار والتوزيع العالمى. أمثال: «برامونت، ولوى، وفوكس، وموترو، ويونيفرسال» وربطتها علاقات أخذت فى الاشتداد بالبيوت المالية الكبرى مثل مصرف «كوهين لوك، وجنرال موتورز، ودوبون دى نومور، ومورجان، وركفلر».

ولم تعد البيوتات المالية تعتمد على المحققين، بل على النجوم السينمائية فأصبح أسياد الفيلم منذئذ وصاعداً المنتجين وهم رجال الأعمال والنجوم والفنيين. وظل المنتج فى الظل واحتل النجم السينمائى واجهة هوليود وصار نظام النجوم أساس سيطرتها العالمية وعملت على إبقاء شعلة المعجبين متقدة عن طريق ملايين الصور الفوتوغرافية وعلى توقيعات الإهداء من النجوم، وخلق الإعلام حول معبودى الجماهير جوا أسطوريا، فأصبحت فى بلاد عديدة حوادثهم الغرامية وزواجهم وطلاقهم وأزياؤهم ومساكنهم وحيواناتهم المفضلة موضوعات اهتمام ومناقشة، حتى أن هذا النظام اتجه إلى تحويل الممثلين إلى آلهه حقيقية مثل «رودلف فالنتيو، ومارى بيكفور، ودوجلاس فيربانانكس، وجلوريا سوانسون، وواس رايد، وجون جلبرت، ومارى موراى، ونورما تالموج، وكلارابو، وأولن شان».

وشهدت هذه الفترة انهيار «جريفيث» الذى عاد إلى بعض موضوعات «مولد أمة» فى فيلمه الناطق «إبراهام لنكولن». وأدى فشله التجارى إلى القضاء نهائيا على «جريفيث» فلم يستطع طوال العشرين عاماً التى بقيت من عمره أن يشرف على إدارة فيلم واحد. إن قاعدة هوليود الذهبية سحقت واضعها.

وعندما أصبحت هوليود قوة دولية أخذت فى تدويل موضوعات أفلامها وقلائل هم أبطال الأفلام الصامتة الذين جعلت أمريكا إطارا لأفلامهم مثل الفيلم الممتاز جدا قافلة نحو الغرب لـ«جيمس كروز» المستوحى مباشرة من التاريخ الأمريكى فهو ملحمة رواد سنة ١٨٠٥م.

وفى هذه المرحلة صارت أفلام رعاة البقر التى جعل منها «أنس وليام» النادرة مثل الحصان الفولاذى لـ «جون فورد» ـ مرادفاً للأفلام الرخيصة صنعها على عجل اختصاصيون من أجل الجماهير والدهماء ومثلها ممثلون مغمورون.

وفى هذه المرحلة ظلت أمثولة «سينيت مالك وشارل شابلن خصبة فى نتائجها، وكانت المدرسة الهزلية الأمريكية فى عهد السينما الصامتة الأولى والوحيدة فى العالم فشهدت بادئ ذى بدء تفتح العبقرى شارل شابلن الذى قدم مجموعة كبيرة من الأفلام التى حظيت بإعجاب العالم مثل فيلم «الولد، ويوم دفع الأجور، وتاراتوف، والرأى العام،

والاندفاع نحو الذهب وظل منافسوه الهزليون يومئذ وهم «هارولد لويد» وبوستر كينون» وهارى لانكدون» وراءه بأشواط.

ونظمت هوليود فى هذه الفترة لكى تقضى على السينما المنافسة هجرة أحسن المحققين والممثلين السينمائيين الأجانب، فكان السويديون هم أول القادمين ومنهم «موريس ستيلر» فقد قدم بصحبة «جريتا جاربو» ولكنه ألحق «ببولانيكرى» ثم «بجاننكس» الذى قدم من ألمانيا. ولم يكن «أوتيل أمبريال» أو «ملك سوهو» فيلمين ناجحين لا من الناحية الفنية ولا التجارية، ولما دب اليأس إلى قلب «ستيلر» هجر أمريكا ومات فى مسقط رأسه بعد ذلك بقليل.

وكان نجاح جريتا جاربو رائعا. فكانت هذه الممثلة التراجيدية الكبيرة فى نظر هوليود ضمانا على استمرار صنعهم أفلاما فنية فى الأستوديوهات. وعمل الإعلام على خلق أسطورة جاربو فكانت عناوين أفلامهم تعدادا طويلا مثل «الغاوية» ، «والجسد والشيطان» ، «المرأة اللاهية» ، «الليدى الخفية» ، «القبلة» والتقت جريتا جاربو فى إطار الأسطورة مع أكبر العاشقات فى التاريخ.

والسينما الأمريكية فى هذه المرحلة مدينة بالشىء الكثير للجرمانيين «ستروهيم» ، «لوبتش» ، «سترنبرج» ولكن «أريج فون ستروهيم» قد اهتم بالسينما عندما غادر مسقط رأسه فيينا عام ١٩١٠م لكى يجرب حظه فى أمريكا، فقد أراد أن يكون مؤلفا مسرحيا وصحفيا فصار مساعداً لجريفيث فى فيلم «ألا تسامح» وحدا تركيبه الجسمانى إلا أن يسند إليه «جريفيث» دور ضابط ألمانى سادى شرس فتكشف «ستروهيم» عن ممثل كبير فوصل إلى قمة المجد معبرا عن نجاحه بالصيغة الإعلانية القائلة «الرجل الذى تحبون أن تكرهوه» وأتاح له نجاحه إدارة أفلام كان فيها مؤلفاً وممثلا ومشرفا على الملابس.

وتعتبر هذه الفترة فى تاريخ السينما الأمريكية بمثابة فترة الغليان أو ما يسمى أحياناً بالفترة الذهبية للأفلام الصامتة حيث بدأت الأفلام تحقق تقدماً ذا درجة عالية فى التعبير، وقد جرى إدخال المستحدثات الجديدة فى الأسلوب الفنى والمضمون والأشكال التركيبية فى الأفلام من ألمانيا وفرنسا وروسيا، وقد ساعدت هذه الغزوة الأجنبية كما سميت حينذاك على توسيع آفاق النواحى عند العاملين فى مجال صناعة السينما الأمريكية وغزت الطموح

الوطنى وكان رجال الفكر الذين يعبرون عن لامبالاة أو عداء للأفلام والسينما قد بدأوا ينظرون إلى السينما كشكل جديد من أشكال الفن، وظهرت نتيجة لذلك كتب ومقالات وتعليقات فى الصحف وصدرت مجلات سينمائية، وعقدت ندوات سينمائية وأقيمت مسارح فنية خاصة، وراح رجال الفكر والنقاد يتنبأون بمستقبل باهر للفن السينمائى، وإلى جانب ذلك أسست اتحادات وجمعيات سينمائية، وعقدت ندوات عن السينما والأفلام.

ولم تحل نهاية العقد حتى أصبح الفيلم كشكل جديد من أشكال الفن ليس معترفاً به على نطاق واسع فحسب، وإنما أثار أيضا حماسا جنونيا لإنتاج الأفلام التجريبية.

وقد تعلم الفنانون والمصورن والشعراء والروائيون والراقصون والمهندسون من الشباب الراغب فى استكشاف أفاق التعبير السينمائى الفنى كيف يستعملون الكاميرا بأقل المواد المتاحة وذلك لإنتاج الأفلام وحدهم.

وفى هذه المرحلة تأسس نظام الأستديو وبالتحديد عام ١٩١٦م وذلك على أساس الحاجة التجارية لكميات كبيرة من الأفلام الكاملة فنيا، وقد تطور تدريجيا فى السنوات التى أعقبت الحرب العالمية الأولى وعند حلول عام ١٩١٨م لم يكن هناك استديو واحد لم يكن يخطط لإنتاجه السنوى وما إن حل عام ١٩٢٥م حتى ولدت شركة «إخوان وارنر» وشركة «كولومبيا» وشركة «يونيفرسال» وشركة «فوكس».

وكان أساس نظام الأستديو هو الحاجة إلى التخطيط للإنتاج طوال العام، ولم يكن الفيلم مشروعا فنيا فرديا وإنما جزء من إنتاج سنة كاملة، وقد كان استوديو هيوليود بالفعل مصنعا للترويج قائما على أساس إنتاج سلع دائمة الجودة ويقوم على مبدأ تقسيم العمل.

المرحلة الرابعة: هوليود ١٩٤٥-١٩٦٠م

اختفت بظهور السينما الناطقة الأستوديوهات الصغيرة الزجاجية وسادت فيما بعد الأستوديوهات المجهزة بالأضواء الكهربائية والإمكانات التكنولوجية المعقدة فى التصوير والإعداد والإخراج وساد نظام الأستوديو من ١٩٣٠ - ١٩٤٥م فى السينما الأمريكية، وهذا النظام أخرج الشركات الصغيرة وبقيت الشركات الكبيرة.

تكشف فترة ما بعد الحرب بالنسبة لهوليود عن أفضل عهودها وكانت هذه الفترة انطلاقة كبرى، حيث بدأ كبار ما قبل الحرب «فورد، كابراوويلر» على أهبة الاستعداد لانطلاقة جديدة وكان الآخران قد تشاركا مع «جورج ستيفنز» وقد أسس «ليبرتى فيلم» ليصبحا منتجين مستقلين وتدعم جيل عظيم المواهب بقيام «جول داسان» وإيليا كازان وجون هوستن وروبيرت لوزى وادوارد ميترك وروبيرت روسن وفريد زينمان» وكانت أرقام الإقبال القياسية قد تحطمت (٥ مليار بطاقة بيعت عام ١٩٤٦م)

وكانت مرحلة «هيتشكوك» بداية لفترة جديدة تعتمد على مهاراته فى استغلال الأهواء الدارجة فى أفلامه مع اهتمامه بالنجاح المالى وتبنى فى أفلامه تقديم نوعيات الترقب والتوقع وموضوعات تحليلية نفسية وقضائية وذرية وإجرامية.

وقد اعترف المؤرخون فى معرض دراساتهم للسينما الأمريكية بأن العلاقة بين السياسة والفيلم أصبحت وثيقة أثناء العقد الذى أعقب الحرب العالمية الثانية، وكان فى صميم هذه العلاقة الجدل حول الشيوعية فى هوليود، وقد خرجت من خضم هذا الجدل قائمة هوليود السوداء الشهيرة، لقد عقدت لجنة الأنشطة غير الأمريكية بمجلس النواب فى المدة من ٢٠ أكتوبر إلى ٣١ أكتوبر عام ١٩٤٧م جلسات عن الشيوعية فى صناعة السينما الأمريكية وقد ظهر أمام اللجنة عشرة رجال معظمهم من الكتاب، وقد مثل أمام اللجنة فى غضون السنوات الأربع التالية أكثر من ١٠٠ شخص من هوليود وعند حلول عام ١٩٥٤م أعلن أن ٢١٤ من المشتغلين فى هوليود كانوا شيوعيين فى وقت من الأوقات من هؤلاء ١٠٦ من الكتاب و٣٦ ممثلا و ١١ مخرجا و٤ منتجين و٦ موسقيين و٤ من رسامى الكاريكاتير، وثلاثة من الراقصين و٤٤ من ذوى المهن والحرف المختلفة فى صناعة السينما الأمريكية.

المرحلة الخامسة أفلام الستينيات

بدأت السينما الأمريكية مرحلة الستينيات وهى تعانى من انكماش السوق الداخلى بفضل الانتشار الواسع للتليفزيون فى الولايات المتحدة الأمريكية فى عقد الخمسينيات وانكماش الأسواق بسبب نشاط الإنتاج فى الدول الأساسية لصناعة السينما، وذلك بفضل الواقعية الجديدة فى إيطاليا والموجة فى السينما الفرنسية، وظهور جيل الغضب فى السينما البريطانية وقد حاولت هوليود استقطاب نجوم هذه الموجات إلى أضوائها ورغم نجاحهم

جزئياً فى ذلك إلا أن الأزمة لم تظهر بوادر انفراج لها إلا فى بداية الستينيات عندما تبنت هوليود سياسة تعتمد على السير فى كل الخطوط وركوب كل الموجات وأدى ذلك إلى ظهور أنواع مختلفة من الأفلام يحسن أن نتناول كلاً منها على حدة.

وهذه الأنواع هى:

١ ـ أفلام التجسس:

خلال الستينيات حظيت أفلام التجسس الذى مثل «شين كونرى» الممثل البريطانى دور العميل «جيمس بوند» فيها وحظى بشعبية هائلة، وحققت هذه الأفلام إيرادات ضخمة مما شجع المنتجين على تقديم قصص أخرى من نفس السلسلة التى اعتمدت على رواية الكاتب البريطانى «جان فيلمنج» وكان البطل فى هذه الأفلام قادرا على الإفلات من كل المآزق المحرجة والمخاطر الأكيدة التى يواجهها بطريقة ساخرة غير مبالية ودائما بجانب فتاة جميلة وساحرة.

ولم يمر وقت طويل حتى سارعت شركات الإنتاج فى هوليود إلى تقليد أفلام «جيمس بوند» فأنتجت سلسلة من أفلام التجسس، ومع ذلك فقد تفوقت بريطانيا فى أفلام التجسس على هوليود كما تفوقت إيطاليا فى أفلام رعاة البقر على هوليود أيضا.

٢ ـ أفلام رعاة البقر والغرب الأمريكي:

كان المخرج الإيطالى «سيرجولن» المخرج الذى أدخل أسلوبا جديدا فى إخراج أفلام رعاة البقر. بدأ بإخراج أفلام قليلة التكاليف يستخدم فيها ممثلا أمريكيا غير مشهور ويحيط به بعدد من الممثلين الأوربيين ويدبلج هذه الأفلام إلى اللغة الإنجليزية بلهجة أمريكية لإعطائها الطراز الأمريكى، وكان المخرج أول من اكتشف الممثل «كلينت ايستود» بطل عدة أفلام إيطالية من نوع رعاة البقر حازت على تقدير النقاد والجمهور.

واكتشف المخرج بهذه الأفلام منجما من ذهب وما لبث الممثلون الأمريكيون أن قاموا بإضافة أسمائهم إلى أعمال مخرجين كانوا يرفضون التعامل معهم بإصرار، وتمتعت أفلام رعاة البقر المنتجة فى إيطاليا بشعبية كبيرة فى كافة أنحاء العالم ولكن كانت أفلام الغرب

الأمريكى المنتجة فى هوليود مخيبة للآمال، ولم تستطع هوليود التغلب فى حقل أفلام رعاة البقر إلا فى أواخر العقد الستينى.

٣ـ أفلام المغامرات والتشويق:

ارتبط هذا النوع من الأفلام بمجموعة من النجوم جاء على رأسهم «ستيف كاوين. وجيمس كوبر، وتشارلز برنسون»، وكانوا جميعا يجيدون دور الرجل المغامر الذى يحب المخاطر ويواجهها بصلابة وعناد.

٤ـ الأفلام الملحمية:

ساعد نجوم مثل ماكوين هوليود فى استعادة تفوقها السينمائى الذى فقدته فى أوائل الستينيات واستمرت تنتج أفلاما طويلة ملحمية استنادا إلى المفهوم القائل «كلما كانت نفقات إنتاج الفيلم أكبر،كانت إيراداته أكبر وكانت بعض الأفلام التى تكلف إنتاجها مبالغ طائلة جديرة بالنفقات إذ حققت إيرادات تفوق كثيرا نفقات إنتاجها مثل فيلم «لورانس العرب»، «ودكتور زيفاجو».

٥ـ الأفلام الاجتماعية:

كانت جائزة الأوسكار التى حصلت عليها «كاترين هيبورن» عن دورها فى فيلم أسد فى الشتاء ثالث جائزة أوسكار حصلت عليها هذه الممثلة المبدعة وكان الفيلم يعالج قضية الزنوج فى المجتمع الأمريكى، وقامت «كاترين هيبورن» بتجسيد دور أم قامت ابنتها بالزواج من أحد الزنوج، وبرز من خلال هذه النوعية من الأفلام الممثل الزنجى الكبير «سيدنى بواتييه» الذى حصل على جائزة الأوسكار عام ١٩٦٣م.

٦ـ الأفلام الموسيقية والغنائية

فى عام ١٩٦٤م غير المخرج ريتشارد ليستر مفهوم الفيلم الغنائى والموسيقى بإخراجه لفيلم «مساء يوم صعب» وجاءت بعد ذلك مجموعة من الأفلام الموسيقية الغنائية التى حققت شعبية هائلة وإيرادات ضخمة مثل «أوليفر»، «سيدتى الجميلة». ومع ذلك من جهة الإيرادات لم يحقق أى فيلم فى تاريخ السينما العالمية إيرادات كالفيلم الكبير «صوت

الموسيقى» عام١٩٦٥م ومهما قيل عن هذا الفيلم فقد سحر به المشاهدون فى كل مكان من العالم وجعلوا منه أعظم فيلم موسيقى غنائى ظهر حتى ذلك الوقت، وقد بلغت إيرادات هذا الفيلم ٧٩ مليون دولار.

٧ـ الأفلام العلمية الخيالية.

حققت الأفلام العلمية والخيالية فى الستينيات نجاحا كبيرا نتيجة الخطوات التى قطعها الإنسان وقتها فى غزو الفضاء والنزول على سطح القمر وبعد نجاح فيلم «الأوديس» عام ١٩٦٧م أنتجت مجموعة أخرى من الأفلام العلمية والخيالية وأدى نجاحها إلى دفع المنتجين إلى عمل الأفلام من هذا النوع، وأثبت «لوكاش» وهو أحد مخرجى هذا النوع من الأفلام أنه بالإمكان إنتاج أفلام بكلفة ضئيلة تتطرق إلى موضوعات يحبها الجمهور فتحقق إيرادات ضخمة.

نظرية الفيلم الهوليودى

ملامح عامة

تمهـيد

مدحـت محـفـوظ

إذا كان جائزاً القول بأن الولايات المتحدة لم تضف بعد تعريفها الخاص لكلمة قوة عظمى للقواميس انتظاراً لما سيسفر عنه الربع أو النصف الأول للقرن الحادى والعشرين، فإن قول ذات الشيء عن السينما الأمريكية، لا يبدو جائزا.. إنما مؤكد!

إن كل الشواهد تدل أن السينما الأمريكية ليست فى بداية طريقها لسيادة عالمية لا يعلم أحد مداها. وكل ما قيل عن طغيانها وجبروتها وهيمنتها وغزوها الثقافى إنما هو وصف للقرن أقرب إلى التعثر والمصاعب منه إلى النجاح. لقد شهد هذا القرن سنوات الميلاد والجهود الأولى لمجموعة من التجار اليهود المغامرين الشجعان الذى تحدوا القانون، ورأوا الذهب فى التلال البعيدة، هناك فى فلورنسا القرن العشرين المعروفة باسم كاليفورنيا. حيث توالت عقد من الكفاح المرير والدؤوب من أجل توليد وصقل الصيغ الفنية والتجارية الصحيحة لهذا الفن الجديد، وبعد فترة ازدهار دامت حتى بعيد منتصف الأربعينيات بقليل، أدت النكبات بتحطيم الحكومة للاستوديوهات الكبرى باسم معاداة التواثق والاحتكار، وتكافح هوليود شبح الإغلاق نفسه، لقرابة ثلاثة عقود قبل أن تستعيد عافيتها من جديد. وأخيراً فقد بدأت رحلة الكفاح تؤتى ثمارها الحقة، وتمهد لقرن جديد سمته الانفراد المطلق للسينما الهوليودية بالساحة العالمية، انفرادا لا يعنى فقط إنتاج أفلام عالمية التوزيع، إنما أيضا إنتاج أفلام «مزبننة» لا تصلح إلا للتوزيع المحلى أو التليفزيونى فى دولة بعينها،

وهى تجربة بدأتها هوليود بالفعل فى بريطانيا، وغالبا ما ستمد لتشمل دولا ولغات أخرى (وليس بوسع أحد استبعاد أن تصنع يوما الأفلام الناطقة بالعربية مثلاً، بواسطة استوديوهات هوليود).

لقد كان العقد الأخير من القرن العشرين، أول عقد يشهد تجاوز الإيراد الخارجى للسينما الأمريكية إيراداتها الداخلية، وحتى بعض الأفلام التى حققت نجاحاً كاسحاً فى الداخل (كالحارس الشخصى وغريزة أساسية مثلاً)، فاجأت الجميع بأنها تحقق أحياناً خمسة أضعاف هذا النجاح فى السوق العالمية، بالمثل كانت التسعينيات أول عقد اعترفت فيه كل صناعات السينما القومية تقريبا باستسلامها وإغلاق أبوابها بعد عقود من المكابرة والعناد.

إذا كان الهدف من هذه الحلقة البحثية الإجابة على سؤال ماذا قدمت هذه السينما أو تلك، للثقافة الإنسانية؟، فإن الإجابة بالنسبة لهوليود تبدو بسيطة وموجزة: أنها قدمت السينما!

إن سينما هوليود كما صممت أصلا فى عقول مديرى الاستوديوهات المجيدين فى العشرينيات والثلاثينيات (ولا سيما بعد دخول الصوت وبروز مشكلة اللغة)، سينما صممت لتكون سينما عالمية، ولو كانت تسعى لترويج الثقافة الأمريكية ونمط الحياة الأمريكية ـ كما يقال عادة ـ لما نجحت أبداً.

إن هذه الورقة تفترض تلقائيا ودون حاجة لإثبات، أن انفراد السينما الأمريكية بالساحة العالمية وانهيار كل منافسيها، يعنى ببساطة أنها هى الصيغة الفنية الوحيدة الصحيحة لفن السينما، وبالتالى تكرس الورقة جهودها وهدفها على سير ملامح هذه الصيغة الفنية، التى كانت تحظى بالاستهانة أكثر منها بالاحترام على مدى سنوات القرن.

إن الكتابات الحافلة حول نظرية السينما ـ والتى كانت مصيبة بالطبع فى جوانب عديدة ـ كانت تفترض دائما أن السينما فن واحد يضم كل ما يصنع فى العالم من أفلام، واليوم بعد انهيار صناعات السينما القومية، تصبح فى حالة تنوير إجبارية، إن تلك الكتابات لم تمسك أبداً بتفسير لماذا تضمحل مناهج فنية بعينها وتزدهر أخرى، السبب هو

أن تلك البحوث لم تسع أبداً للتفرقة بين النقيضين: صيغة ـ أو صيغ ـ فنية معيبة ولا تلائم طبيعة الوسيط السينمائى، والصيغة الوحيدة الصحيحة التى أينعت دون غيرها، لأنها نابعة وتفهم جيدا الحقائق والخصائص المنفردة لوسيط السينما.

نحن نعتقد أن ذلك من الدراسة المقارنة يسهل علينا كثيرا محاولة إدراك الفلسفة الخفية للفيلم السينمائى وصيغه الفعالة الناجحة، ومن ثم محاولة صياغة نظرية جديدة وواقعية للفن السينمائى، تنبئ بالكامل عن الصيغة الفنية التى وضعها مديرو استوديوهات هوليود قبل عقود طويلة.

أهمية الوصول لصياغة كاملة دقيقة لهذه النظرية ـ وهو أمر يتجاوز بطبيعة الحال

طموح هذه الورقة الموجزة ـ أمر نعتبره حيوياً حتى بالنسبة لأولئك الذين مازالوا يتمسكون بإحياء صناعات السينما القومية الغابرة، فعندنا فى مصر على سبيل المثال، تقام الندوات والمؤتمرات بلا انقطاع حول هذه القضية، لكنها جميعاً لا تقترب ولا تمس من بعيد أو قريب النقطة الجوهرية، ألا وهى: ما هى السينما؟. إنهم فى الواقع غير منتبهين لأن ما كانوا يصنعونه وما يريدون إحياءه، هو ببساطة ليس سينما، بل شىء يصعب حتى توصيفه توصيفاً محدداً.

إن كل تلك الجهود تبدو أحلام يقظة عبثية وتضييعا مطلقاً للوقت، وإذا كان ثم أحد قد وعى الدرس، فإنه لن يكون إلا البريطانيين، هؤلاء الذين وصلت استوديوهاتهم مبكراً جداً لمرحلة الإغلاق المطلق ـ بالمعنى المادى الملموس للكلمة ـ لكنهم عادوا أخيرا جدا لفتحها تدريجيا ومن الصفر ـ بالمعنى المعنوى والنظرى للكلمة. وانطلقت أفلامهم الكاسحة فنيا ـ وبالتالى جماهيريا ـ لتبهر العلم كله، ويدفع مئات الملايين من الدولارات لمشاهدة «لعبة البكاء» أو «أربع زيجات وجنازة»، كأفلام مؤسسة بالكامل على أنجح وأرفع الصيغ السينمائية الهوليودية.

فى كل ما كتبناه ونكتبه، نقصد بالسينما الأمريكية، أنواعها وتيماتها الأكثر ازدهاراً وشعبية وتقليدية وتكراراً، قبل أن نقصد المحدود والمغمور والمراهق منها إن وجد. نقصد ما يصنع من أفلام ـ رئيسية كانت أو مستقلة ـ فى دائرة مقاطعة «لوس أنجليس»، قبل أن

نقصد ما يجرى فى المناطق الأخرى من القارة الأمريكية، نقصد أفلام التيار الرئيسى الأكبر والأشهر والأخلد، قبل أن نقصد مغامراتها الفنية العابرة (ليكن تعريف التيار الرئيسى أنجح أفلام فى كل سنة، ونحن نضمن دائما تقريبا أن تكون من بينها الأفلام الخمسة المرشحة لأوسكار أحسن فيلم) نقصد ببساطة «جيمس بوند ورامبو وانديانا جونمز وفريدى كروجر شارع إيلم»، قبل أن نقصد «بوب رافلسون وودى أللين وروبرت ألتمان» أو حتى «مارتين سكورسيزى ورانسيس كوبولا» (إذا ما استبعدنا أفلامهما الناجحة جماهيرياً محدودة العدد جداً) إجمالا نقصد السينما التى يترفع الجميع عن تحليل أغلب أفلامها باعتبارها سينما تجارية تافهة، حتى لو كان صناعها هم «سينيت وأينس وجريفيث وفورد وهيتشكوك وسپيلبيرج». ونرفض أى فضل مصطنع بين ما هو «تجارى» وما هو «فنى»، بل إننا نكاد نطابق بينهما فى الواقع. فالفهم الحقيقى فى رأينا لفن السينما هو فهم الخفايا الغامضة لأفلام «توم ميكس ودوجلاس فيربانكس وآرنولد شوارزنيجر» هذه هى الأفلام التى تكمن فيها وفى نجاحها غير العشوائى، أسرار النظرية العامة للفيلم الهوليودى، أو اختصاراً: نظرية السينما.

تاريخيا كانت ثمة جهود نظرية جادة وحقيقية لعمل هذا، لكنها ذهبت جميعا أدراج الرياح فى ظل التعالى والحذلقة العامة، على رأسها تأتى بالطبع إنجازات الناقد وموجة الأفلام الفرنسى «لويس ديلوك» فى عشريات وعشرينيات القرن، حيث نادى بأن يفهم الفرنسيون الفلسفة التى يصنع بها الأمريكيون الأفلام لا سيما جريفيث وأينس وتشاپلين، لكن رد الفعل ضده جاء عنيفا ومتبلد العقل معاً. ذلك أنه قال أو لوميير وغيره من الفرنسيين لم يكونوا إلا سذج السينما، فى مقابل الإثارة الحركية وسهولة الفهم والاستعقاد الفنى للسينما الأمريكية. وقد كان شعار ديلوك الأكبر: «ابدأ حرفيا تنتهى فناناً». بينما الجميع وحتى اليوم ـ بما فيه عندنا نحن ـ يصر على العكس. أيضا من كلماته الشهيرة عن عمالقة السينما الأمريكية «جريفيث هو أول موجهى (مخرجى) السينما، واينس هو أول أنبيائها»، الواقع أن فهم ديلوك لفلسفة الفيلم الأمريكى لا تقارن بفهم أحفاده فيما سمى الموجة الجديدة الذين أعجبوا «بهيتشكوك أو فولر أو سيرك» فقط بسبب المضامين التى تحتويها أفلامهم، وليس لصيغتها الفنية التى هى قاعدياً الصيغة الهوليودية المعتادة.

أيضا علينا أن نقرر أمراً ثانياً، وهو أننا لم نقصد أبداً أن السينما الحقة ابتكار هوليودى خالص، بل ربما العكس هو الصحيح. فالدنمارك والألمان والروس وغيرهم كانوا أيضا من أوائل من استكشفوا الصيغة المثلى للسينَما. وحتى الخمسينيات كانت السينما لا تزال مزدهرة فى بقاع عديدة من العالم. وما انفردت به هوليود هو تمسكها بهذا الخيط الصحيح وحده دون غيره، وبثقة وجرأة ورؤية صارمة منها، بل واستقطابها لكل من يجيد جدله فى أى مكان فى العالم، لينضم إلى صفوفها. ولم تسمح أبدا بالحيود عنه إلا فى حدود ضيقة جداً من الإبداع المدروس جيداً. وللأسف أنه ما إن تبلورت هوليود كالتيار الرئيسى للسينما، حتى كان رد الفعل العكسى من الجميع، أن ذهبوا يتخبطون فى صيغ فنية مخالفة تحت شعارات مثل الفنية والتجريبية والتجديد وتكسير القوالب ولاسيما المؤلف والذاتية والتمرد والواقعية.. إلخ. وهى صيغ معها شىء واحد فقط، هو الفشل المحتوم.

وأخيرا يجب أن نقرر كذلك، أن سبر أغوار الصيغة الفنية الهوليودية ليس بالأمر اليسير. على الأقل لا يزال الكثيرون يعتقدون أنها شىء أقرب لتعاويذ السحر، لا يملك فكه إلا المديرون اليهود الكهول لاستوديوهات هوليود، فكثيرا ما حاولت بعض الدول صنع أفلام ضخمة التكاليف وناطقة بالإنجليزية، بل واستقدام ألمع صناع السينما الأمريكية لها، ورغم ذلك كانت النتيجة فشلا ذريعا يتكلف عشرات الملايين فى المرة الواحدة (عمر المختار ـ بوذا الصغير ـ ١٤٩٢ ......إلخ)، الأشد غرابة من هذا أن شراء الأجانب لاستوديوهات هوليود كما هى، وبكل طاقاتها ومواهبها، كان يودى بها دائما لشفا الإفلاس أو الإفلاس الفعلى (هذا ما حدث عندما اشترى الإيطاليون مترو، واليابانيون يونيفرسال وكولومبيا وتراى ستار، والفرنسيون أو غيرهم أورايون وكارولكو.. إلخ). هذا اللغز معناه ببساطة أن نجاح السينما الأمريكية لا يقوم بالضرورة على إنجليزية لغتها أو جماهيرية نجومها أو ضخامة إنتاجاتها أو زغللاتها البصرية أو أخطبوطية شبكة التوزيع والعرض لها. ورغم الأهمية الجزئية لكل من هذا اليوم إلا أن ذلك النجاح التاريخى انطلق أساساً فى عقود لم يكن لدى هوليود أى شىء من هذا كله بعد، فقد انطلق من طلسم الصيغة الفنية المنيع على الجميع تقريبا حتى اليوم، الطلسم التى بذلت حتى الآن أقل الجهود من أجل فهمه وتحليله.

سنحاول فيما يلى استكشاف خصائص الوسيط السينمائى كما نعتقد أن هوليود قد توصلت إليها، هذه الخصائص سوف نوجزها فى خمس كلمات: الاستحواذ، الأنواعية، الهاى ـ تك، الليبرالية، المؤسسة.. إننا نعتقد أن هذه الخصائص الخمس هى التى قادت هوليود إلى المصير والدور المحتوم الذى كتبته عليها الأقدار، ألا وهو أن تكون «الدكان» الوحيد لتصنيع الأفلام فى القرية العالمية الصغيرة للربع الأخير للقرن العشرين وما بعده.

١ ـ الاستحواذ

الأرجح أن أزمة السينمات القومية وجذور انهيارها تكمن فى تعريفها الأساسى نفسه للفن، فهى لاتزال تعتمد تعريفا كان يستخدم فى بعض الأحيان ـ وليس حتى كلها ـ لتعريف الشعر، وهو أنه تعبير عن الانفعالات الداخلية لصانع الفن، السينما بالذات تقنية حديثة ومكلفة مالياً، ومن ثم لم يكن بوسع هوليود اعتماد مثل هذا التعريف بالغ الترف، فمن الأنانية بمكان ـ وربما الغباء ـ أن يستخدم شخص أموال غيره من الناس للتعبير عن انفعالات مرت به هو ولم يشاركه فيها أحد سواه.

سبب آخر لاستبعاد هذا التعريف للفن جاء من طبيعة الوسيط السينمائى نفسه، فهذا الوسيط لا ينفذ بواسطة شخص واحد، حتى يمكنه التحكم فيه بالكامل ـ ولو بفرض أن أراد ذلك أصحاب رأس المال ـ للتعبير عن رؤياه أو انفعالاته، من ثم فهو وسيط يستبعد تلقائيا وبالضرورة الذاتية والخصوصية لأبعد مدى. والحالات العكسية كالتى صارت تقليعة فى أوروبا وبعض دول العالم الثالث فى الستينيات والسبعينيات (جودار ـ فلليني ـ فاسبندر ـ شاهين.. إلخ) تعد قسراً يلوى ذراع الوسيط السينمائى، وحكم عليها على الفور برفض الجماهير السريع.

السبب الثالث لفشل ذلك التعريف للفن ـ وهو أهم الأسباب جميعا، هو أنه من الأصل وفى العموم تعريف خاطئ. إن كلاً منا يستطيع أن يكتب خواطره ومذكراته ويدون مشاعره، دون أن يسمى هذا فنّا، فأول شروط الفن إذن هو وسيط اتصال يفترض بالضرورة وجود متلقٍ ـ أو مستهلك له، على أن كتاب المقالات الصحفية ومؤلفى الدراسات والكتب، يعبرون أيضا عما جال بخواطرهم أو استشعروه أو انفعلوا به وتخيلوه، وأيضا لا يسمون هذا فنا بل فكراً، إذن الشرط الضرورى الثانى للفن ـ وجوهر تعريفه الصحيح ـ أن

هذه المادة الاتصالية تهدف بالأساس وبالكامل تقريباً لتحريك انفعالات المتفرج (وليس عقله بالمرة)، إلا إذا أعاد فيما بعد التأمل فى الأفكار التى ربما انطوى عليها ما شاهده من عمل فنى، وليس من الضرورى أن ينطوى الفن على أى فكر، لكنه لابد وبالضرورة أن ينجح فى إثارة انفعالات ووجدان المستهلك.

إن الشعر القديم ـ حتى وإن كان يعبر عن تجربة شعورية ذاتية ـ لا يعد فناً، إلا لقدرته على تحريك المتلقى بكاء أو ثورة أو خوفاً أو ضحكاً أو حماسة.. إلخ.

فى حقل تحريك المستهلك يتمتع وسيط السينما بوضع خاص جداً. هذا هو إمكاناته غير المسبوقة فى حفز هذا التحرك وبقوة لم يسبق أن اعتادها البشر. فالسينما تستطيع جعل العين ترى كائنات عملاقة ومسوخاً جبارة لا يقدر أى فن آخر على تجسيدها لتصبح فى متناول إبصار الإنسان، بعد أن كان أقصى المتاح للفنون هو وصف تلك الأشياء بالكلمات. السينما تستطيع بالمثل صنع أجمل الفتيات، وتصورهن من أفضل الزوايا وحدها، بنفس القدر الذى تستطيع فيه تصوير الأشلاء وقطع اللحم المتطايرة من جسم الانسان لدى تفجير قنبلة فيه، وهلم جراً، من العوالم البعيدة والخيالات التى لا حدود لها. السينما تستطيع كسر حواجز الزمان والمكان فى غمضة عين وعلى نحو بالغ الاثارة وغير محدود، بل إنها تستطيع كسر كل ما عدا هذا من قوانين الطبيعة جميعاً إذا ما أرادت، تستطيع خلق سرعات عالية للحركة، وتوافق مذهل للراقصين يستبعد الأخطاء المحتملة لهم على المسرح، وتستطيع جعل راعى البقر يقتل ستة أشرار فى أقل من ثانيتين... وهكذا... وهكذا.

والواقع أن تقنيات السينما لا حدود نهائية لآفاقها. وكأى تقنية يتيحها العلم، تفرض على الفور ما يمكن تسميته حتمية تقنية. فهى ـ أى السينما ـ لن تكف أبداً عن تقديم كل ما تفوقت فيه دون غيرها من الوسائط ـ بالذات تجسيد العنف والأشلاء ـ إذ لم توجد على الأرض قط حتى اليوم قوة استطاعت إيقاف اندفاع العلم والتقنية.

خلاصة ما سبق أن السينما وسيط تمكن لأول مرة من تحقيق أول استحواذ كامل ومطلق على أهم حاسة فى الكائن البشرى، ألا وهى الإبصار.

الحاسة التالية فى الأهمية هى السمع، وفيها حققت السينما أيضاً فتوحات غير مسبوقة، فبفضل التطور الحديث للتقنية، بات الاستحواذ على هذه الحاسة كاملاً ومطلقاً أيضاً. وأصبحت الأذن تتلقى كماً كثيفاً من المعلومات فى ذات اللحظة لايتاح فى الحياة الواقعية أو فى الوسائط الفنية الأخرى. لم يعد يقتصر هذا على الحوار المتدفق وخلفيات الغناء والموسيقى والمؤثرات الحية الصوتية الواقعية، بل تجاوزها جميعاً لخلق ما هو غير واقعى فيها جميعاً. فمنذ تطور تقنيات الصوت فى السبعينيات وحتى الصوت الرقمى للتسعينيات ولم يعد كلام ممثلى السينما ولا غناؤهم ولا عزف آلاتهم أو حتى صوت حفيف ملابسهم، هو بالأصوات التى يمكن سماعها فى الحياة الواقعية أو فى المسارح، بل هى أصوات بالغة الدوى مخلقة ومحسنة جذرياً لمدى يتجاوز كل واقعية ممكنة، وفى العقود الأخيرة أصبح الرهان الأكبر للسينما لجذب الجمهور من أمام أشرطة الفيديو، هو بيع تلك الأصوات ذات القدرة الاستحواذية الفريدة إليهم.

لايكتفى صناع السينما الهوليودية بهذا الاستحواذ المباشر على الحواس، بل راحوا يركزون على الجو غير المباشر للمشاهدة، الأمر الذى جعلها أكثر إمتاعاً. وقد اكتشفوا طرقاً عديدة لخلق مثل هذا الجو الخلقى، هم مثلاً يفضلون الجمال على حساب القبح. ودون أن يكون الهدف زغللة الأبصار فإنك ترى دائماً أحدث تصميمات الأزياء والملابس وتسريحات الشعر حتى مع الأشخاص والأماكن العادية. هذا يؤدى لنوع من التلذذ العام أثناء المشاهدة. الألوان الزاهية البراقة لعبت ذات الدور منذ ظهورها.

هذا يفسر لماذا يكون أبطال السينما فائقى الوسامة فى العادة، ونجماتها باهرات الجمال دائماً، حتى لو كن يؤدين أدواراً تمثل البؤس وعدم الحيلة، ولا تهدف مطلقاً لتحريك أى نوع من الإثارة الجنسية لدى المشاهد.

قيل دوماً نتيجة لهذا إن هوليود هى مصنع الأحلام من حيث وسيميها وحسناواتها وإبهار خلفياتها، لكننا عند هذه النقطة من البحث نقول إن ما ذكرناه عن الجمال ليس سوى جوّ عام لتعزيز الاستحواذ، ولا يرقى لمستوى كلمة السر الحقيقية للاستحواذ الهوليودى إذ إنها قادرة أيضا على الاستحواذ علينا بكوابيس الرعب المخيفة أو بقبح وبؤس

الحيوات الاجتماعية المتدنية المقبضة، أو بوحشة ومخاطر حياة الويسترن، وكلها منتجات هوليودية مائة بالمائة، دون أن يمكن وصفها بالأحلام.

الجو العام الثانى الذى تعمد إليه هوليود لتعزيز الاندماج مع الأفلام هو الكوميديا أو خفة الظل العامة. وبناء على اكتشافات «هيتشكوك» فإن خفة الظل واردة حتى فى أشد أفلام الرعب رهبة، ويبدو أن هذه الفكرة امتدت خارجاً لتشمل كل صناعات الاتصال، فنجد أن مذيعى الإذاعة والتليفزيون وكتاب الصحافة وحتى مؤلفى الكتب العلمية يستخدمون دوماً التعبيرات الخفيفة والطريفة لتحسين جو التلقى أو القراءة، لقد أضفت هوليود جو المرح على كافة مناحى حياتنا الواقعية، بحيث أنك تتوقع أن يسخر المدير فى العمل من أخطاء مرؤوسيه، بدلاً من أسلوب التأنيب المباشر القديم والعنيف، وهلم جرا.

على أن كل ما قلناه من أساليب مباشرة وغير مباشرة للاستحواذ، لم يتطرق بعد للنقطة الأكثر جوهرية التى تميز صناعة الاستحواذ المعاصر المسماة السينما. فأنت تستطيع من خلال مهرجان القاهرة مشاهدة فيلم سويدى أو كندى يدور فى أجواء طبيعية خلابة وببطلات جميلات وصوت ممتاز، لكنك رغم ذلك لا تكف عن التململ فى مقعدك.

إن تلك النقطة الجوهرية وكلمة السر الهوليودية الكبرى وسر السيادة الأعظم لها هى: الدراما. لقد اكتشف سادة هوليود الأوائل أن السينما وسيط رائع للحكى، ثم سرعان ما سرى الأمر على ما يبدو ليغرى جميع الوسائط باستخدامه.

لو حدث ووصفت عفواً الأفلام أمام صناعها المهمين، بأنها الأفلام غير الدرامية، فسوف تواجه حتما بثورة عارمة منه، ضد ما سوف يعتبره الإهانة الأقصى من نوعها التى يمكن أن توجه لأعماله، فكل الصناع المجيدين للفيلم الوثائقى يعتبرون الدراما أهم جزء فى إبداعهم، وأن أفلامهم لو خلت من الدراما والبناء الدرامى لأصبحت مملة ولما استطاع أحد تحملها حتى النهاية.

عندما تحادث صحفياً أو مراسلاً تليفزيونياً أمريكياً عن عمله، لن تجده يستخدم مصطلحاتنا المعتادة «خبر» ، «تحقيق» ، «موضوع» . فقط يستخدم كلمة واحدة دائماً هى «قصة» هذه الكلمة سيبدو لك للوهلة الأولى أنها انتزعت من مكانها فى القاموس

ووضعت فى مكان خاطئ، لكنك عندما تتعمق مع هذا الصحفى أو المراسل فى طبيعة عمله تكتشف أنه فعلا لا يبحث إلا عن القصص ولا يكتب إلا القصص، وأنه يستبعد دوماً من أحداث الحياة وحتى السياسة كل ما لا يمكن تسميته قصة، فهذه أشياء لا تصلح للنشر فى رأيه لأنها ببساطة لن تهم أحداً!

إن تفسير هذا بسيط، ويكمن فى طبيعة ذلك المستهلك الذى تقدم له تلك المادة، إنه الإنسان، والدراما جزء فى التركيب البيولوچى والعقلى للإنسان، إنه ينجذب لها كما لا ينجذب لأى شىء آخر، وهى تحدث فيه حالة يقظة عقلية، لا تحدثها ذات المعلومات إذا لم ترتب لطريقة درامية.

لقد أصبحت الدراما اليوم، هى جوهر كل صناعات الاتصال، وأنت تقرأ أوصافا صحفية لكتاب عن الفيزياء النووية أو الجيل الخامس للحاسوب، بأنه «مثير» أو «مشوق» رغم أنه لا يضم فى الواقع سوى معلومات علمية جامدة.

إذا كان ماكلوهان قد قال إن «الوسيط هو الرسالة»، فإننا لن نشوه ما قال كثيراً إن عدلناه إلى تعميم مروع هو أن «الدراما هى الرسالة». هوليود تفننت فى استكشاف الإمكانات الدرامية الكامنة لوسيط السينما وفجرتها إلى حدودها القصوى، وهذا هو أساساً ما جعل هوليود هى هوليود.

هذا التفجير هو ما سمى تاريخياً بالأنواعية.

٢ـ الأنواعية

بعض القصص ممل وبعضها مثير. ولو حاولت تفسير السبب لأعياك الأمر. قد تبحث أولا عن الإيقاع السريع، لكنك تكتشف أن السينما الأوروبية تحكى أحياناً قصصاً تمتد عبر أجيال بتعاقب عال جداً للأحداث، لكنك لا تشعر بالإثارة معها، أيضاً قد تبحث عن عوامل حدة الصراع أو ما يسمى الاستقطاب الدرامى، وتجد فعلاً أن هذا الفيلم أو ذاك يدور حول شخصيتين بالغتى التناقض، ومع ذلك لا يوجد فيه ما يدعو للاندماج معه، مرة أخرى النصيحة هى البحث فى طبيعة الكائن المتلقى الذى هو الإنسان.

لكن قبل هذا سنحاول أولاً حصر الأنواع الدرامية الناجحة، أى قوالب الحكى واضحة التكرارية فى السينما الأمريكية ـ سواء كبيرة أو صغيرة الإنتاج ـ وذلك تمهيداً لمعرفة الخصائص العامة لها التى جذبت البشر إليها دون سواها.

الويسترن هو أول أنواع السينما وأعرضها وأهمها جميعاً على وجه الإطلاق، إنه أبو السينما وأمها وأغزر منابعها على الإطلاق، ولو كان قدر للسينما أو سيقدر لها أن تصنع نوعاً واحداً من الأفلام لاختارت الويسترن دون أدنى تردد. لقد بدت السينما لعقود طويلة أنها اختراع تقنى صنع خصيصاً لحكى قصص الويسترن. إن الغرب الأمريكى للقرن التاسع عشر الذى تقدمه هذه الأفلام ليس إلا فضاء فسيحاً يتجول فيه البطل وحيداً دون أن يستقر أبداً، حاملاً داخله فكرة رومانسية أو حزنا غامضاً أو بقعة سوداء من الماضى، هذا الفضاء يمثل الكون والطبيعة بالنسبة للإنسان منذ فجر وجوده على الأرض: بيئة عدائية تحمل المخاطر الدائمة والفجائية الفتاكة، وعلى الإنسان كى يبقى على قيد الحياة أن يتمتع بيقظة جبارة، إن الويسترن هو أقدم وأعظم دراما ولدت مع فجر الإنسان، إنها تراجيديا الوجود الإنسانى نفسه، وهو أعظم قوالب الحكى جميعا فلسفية وكونية وعمقاً.

القالب الثانى مبكر الازدهار أيضا هو الرعب: الإنسان فى مواجهة قوة مسوخية خارقة القدرة وشيطانية الشر تستطيع الفتك به بخطبة واحدة بسيطة منها وعليه أن يصمد أمامها صموداً جباراً كصمود المسيح أربعين يوماً وأربعين ليلة فى وجه إبليس!

بالعكس هناك قالب المعجزة، تخيل أنك وجدت نفسك فى عالم فانتازى يحقق لك حلمك الأكبر والأكثر جموحاً فى لحظة، فأخذك لدنيا خيالات الطفولة الأخاذة، لتجد ساحرة الشرق الجميلة فى انتظارك، لتحيل بعصاها البراقة ذات النجمة المتلألئة كل حلم لحقيقة، أو مارداً رهيباً يعرض عليك ثلاث أمنيات مستحيلة.. قطعاً لا يوجد فى دنيا الدراما ما هو أحلى من هذا النوع.

رابعاً يمكنك أن تذهب مسحوراً مع قصص الحب الرومانسية الخارقة لتذوب مع فيلم موسيقى حالم، مع بطلين نسيا بدورهما الدنيا وكل ما فيها، وذابا فى عالم صغير خلقاه بنفسيهما يشدوان فيه ويحلقان سوياً فى خطوات راقصة إلى سماء تسمو فوق كل الماديات.

خامساً، وعلى العكس، قد تجد نفسك قسراً فقيراً بائساً فى عالم يسوده القهر الاجتماعى والظلم الطبقى، فتظل تكافح فى صبر وصمت رغم هذه الأقدار الغاشمة حتى تصل لتحقيق بعض أهدافك فى الاحترام والأمان والحب وتحقيق الذات.

سادساً، قد تكون شرطياً أو محققاً خصوصياً، نذرت كل حياتك لشىء واحد هو تعقب الشر والقضاء عليه، ورغم أن هذا الشر شىء عاتٍ وواسع القدرة، إلا أن عليك أن تستجمع كل مهاراتك البدنية والعلمية لمداهنته إلى أن تقهره فى النهاية وتطهر المجتمع منه.

على أنك ـ سابعك ـ قد تجد نفسك فى الضفة الخاطئة للقانون، نشأت فى بيئة ظالمة ومجتمع فاسد وضعيف ومتواطىء، فلا تجد تحقيقاً لكرامتك ووجودك مفراً من الثورة، فتصبح لص بنوك أو قطارات شهير، أو قاتلاً منتقماً من أولئك الفاسدين، وفى كل الأحوال ـ ورغم تصنيفك مع الأشرار ـ فإنك تعبر عن الغضب الدفين لكل أهلك ومجتمع هؤلاء الذين يختلفون عنك فى شىء واحد: أنهم لا يملكون شجاعة التمرد.

ثامناً، يمكنك أن توجه بطولاتك إلى ميدان الحرب، مبدياً ـ أعظم الاستعداد للتضحية بحياتك من أجل المثل العليا للوطن والعشيرة وتندفع فى اللحظة الحاسمة حاملاً تلك الحياة على كفك فى مسعى بطولى خارق من أجل مبدأ عظيم اعتمل فى داخلك وربما لا يفهمه أحد سواك، أو حتى لا تفهمه أنت نفسك فى لحظة أو موقف آخر.

تاسعاً، يمكنك القيام بذات البطولات ليس إيماناً بمثال عال، إنما للبحث عن لذة المغامرة فى حد ذاتها، قد تصبح قرصاناً يقفز فوق سفن الأمراء المتعجرفين أو غازيا لجزيرة يقال إن بها كنزاً، أو أن تشارك عالم الآثار إنديانا جونز فى حملة صليبية خاصة بكما للعثور على الكأس المقدسة.

عاشراً، وأخيراً، قد يمتلكك الغيظ الدفين من رتابة المجتمع وصرامة قيوده وتعالى وغطرسة أصحاب المراكز فيه، فتقرر أن تركل الشرطى، أو تدفع بالتورتة فى وجه رئيسك فى العمل، أو تنزع الرداء المنفوخ للبارونة المتخايلة بنفسها، إنك تفضل أن تكسر كل القوالب الاجتماعية لتخلق قالبك الخاص واسمه كوميديا الفارص. هذا القالب يتجاوز كثيراً مجرد أن تكون خفيف الظل لإمتاع مستمعيك ليخلق قالب حكى «درامى» قائم ومستقل بذاته.

الخاصية الأولى، التى تجمع هذه القوالب العشرة، هو أنك توحدت فيها جميعاً مع بطل معين، ضد الآخرين وضد التحديات وضد الكون نفسه أحياناً. إنك تشعر بالعظمة عندما يشعر هو بالعظمة وبالإحباط عندما يشعر بالإحباط، وأخيراً تتهلل فى مقعدك عندما يفرض ذاته الكاريزمية ويكتب النهاية السعيدة للفيلم. وأنت مع الفيلم تحب ما يحب وتكره ما يكره دون أن تتدبر هذا عقلياً (هل تحب حقاً انتصار عصابة دون كورليونى وسيطرتها على نيويورك ؟). الحقيقة أن سعى الطرفين ـ هوليود والجمهور ـ لمثل هذا التوحد المطلق هو السر وراء ظهور نظام النجم. إن ما تبيعه هوليود حقا هو هذا التوحد. إن هذه هى الكلمة السحرية التى تفتقدها فى أفلام مهرجان القاهرة، كذا فإن التوحد لا يعنى بالضرورة كما هو واضح التوحد مع حلم، إنما قد تتوحد مع كابوس أو صراع أو وضع يائس أو فقر مدقع.

الأبعد من هذا أن العقد الضمنى لتذكرة السينما هو أنك تبيع نفسك لصانع الفيلم كفأر تجارب طيع عليه أن يتحكم فى انفعالاتك فى كل لحظة وبأقصى قوة ممكنة. والويل له لو تقاعس عن ذلك لحظة واحدة، أو حتى وهن قليلاً فيه. ساعتها ستعاقبه بأن تخبر أصدقاءك أن لا يذهبوا لمشاهدة هذا الفيلم أبداً.

الخاصية الثانية، فى هذه الأنواع العشرة، التى تقتصر عليها سينما هوليوود بصرامة شديدة، هو أنها جميعا مأخوذة من مصدر واحد هو الدراما الكلاسيكية اليونانية، وأساطير البطولات الفردية الخارقة لها. فهى إما تحد شبه مجنون لأقدار غاشمة، أو سعى تراجيدى لأهداف نبيلة مستحيلة، أو مواجهة يائسة فى سبيل الغير، أو تمسك شبه أحمق بالمثل العليا فى رومانسية لا يقرك عليها أحد، أو إلقاء لنفسك فى نيران التطهر من أجل تسامى وولادة جديدة لروحك.

الخاصية الثالثة، هى أنك لا تستطيع فى كل هذا أن تصنع دراما لا تتملق الإنسان. فالفن خاصية إنسانية، شيء ابتكره الإنسان ليستهلكه الإنسان، وكل ما سبق من أنواع يشترط بالضرورة كى يتوحد المشاهد معه، أن يتبنى وجهة نظر الإنسان، وتمجد فى بطولته وشجاعته وقدرته وعزيمته ونبله... إلخ، كما لا يمكن مطلقاً إلا أن تنهى هذا التمجيد بانتصار، وهذا هو سر النهايات السعيدة (حالات قديرة واستثنائية جداً التى جعلنا بعض

صناع الأفلام ـ بالذات هيتشكوك وكوبريك ـ نتهلل فيها ضد حقارتنا الأصلية النابعة عضويا من كوننا أناساً).

عندما تجتمع هذه الخصائص الثلاث في قصة، فإن مديرى استوديوهات هوليود المرعبين يسحبون أفلامهم ويؤشرون بقبول المخطوطة.

النتائج الأولية المترتبة على هذا النوع من الدراما نتائج مثيرة حقا. إنها مثلا تعنى على نحو قاطع أن السينما عالم قائم بذاته، وعلاقته المباشرة بالواقع، علاقة شبه معدومة. إن دور الواقعية هنا ليس تقديم مضمون سياسى أو اجتماعى كما ينظر بقية العالم للسينما، إنما هو دور محدد جداً، بل وينحصر فى المعنى السلبى لكلمة واقعية، أى بمعنى أنها مطلوبة فقط بالقدر الذى لا تيقظك فيه من الاندماج واستحواذ القصة عليك، صحيح أن قوة القصة لا ينقصها إن لم يكن الشارع الفقير موحلاً، أو لو كانت الساعة المعلقة خلف البطل متوقفة، لكن الخطورة هنا أنها قد تيقظك من الاستغراق فى القصة.

نضرب مثالاً لأهمية الواقعية فى الاندماج، شخصية الشرير فى السينما الأمريكية منذ الحرب العالمية الثانية وحتى الآن (يمكنك أخذ أفلام جيمس بوند كنموذج متصل وكلاسيكى لهذا المثال). بعد الحرب كان الناس مؤهلين لتصور الألمان كقوة الشر الأولى، فعمدت معظم الأفلام لاستقدامهم لملء هذه الوظيفة الشاغرة فى مخطوطات الأفلام، هذا لن يعيق اندماج الناس مع القصة، مثلما لو أن جيء مثلاً باليهود أو إسرائيل لجعلهم قوة الشر، بينما الناس يقولبونهم تلقائياً كالضحايا والأبرياء، فى الستينيات بدأ ظهور اليابانيين كقوة الشر، إذ إن عدوانيتهم العسكرية عادت فى صورة أخرى هى عدوانية صناعية تغلق مصانع الصلب والسيارات والكاميرات فى كل مكان. ومع استعار إوار الحرب الباردة بعد إزاحة خروتشوف، أصبح الأشرار «روساً وصينيين وكوبيين وألمان شرقيين»، وفى الثمانينيات ومع بروز حروب المخدرات أصبح بارونات أمريكا اللاتينية والمجاهدون الأفغان هم النموذج المثالى للشر، ثم جاءت التسعينيات وأفلح العرب فى إجبار هوليود على الاعتراف بهم كقوة الشر الرئيسية فى العالم، فوضعتهم بالفعل فى كل مواقع الشر الممكنة فى الأفلام، لكن هذا الاعتراف لم يدم طويلاً، وسرعان ما بدأت الأضواء تنحسر عن العرب، حتى قبل أن يتمكن فيلم واحد من محاكاة الشيخ الضرير عمر عبدالرحمن، ومما فاقم الوضع سوءا أن

«جيمس بوند» كان فى راحة إجبارية منذ ١٩٨٩م حتى أواخر ١٩٩٥م مما فوت الفرصة على معمر القذافى وصدام حسين أن يخلدا من خلال أفلامه كأهداف مؤكدة لمغامراته. الأضواء تتجه هذه الأيام حسب فيلم «بوند» الأخير وما قد يتلوه، لتتسلط على مافيا تهريب المواد النووية الروس، وتدور العجلة وستظل تدور ولن تقف عند أحد معين، فهذا هو دور الواقعية فى السينما، أن تقلل لأبعد مدى من احتمالات تيقظ المتفرج من الاندماج مع خيط الدراما المفتعل الوهمى.

إذا زادت الواقعية عن هذا الحد فإنها سوف تصبح آنذاك مصدر ضرر للسينما وانتقاصاً من أسطورية القصة ونيران البنية الدرامية لها، والتى هى شىء مصطنع بالكامل، خذ مثلا بهذا تجسيد العنف، لقد ظل صناع السينما يلهثون عقوداً وراء المحاكاة الواقعية للدم والقتل، لكن عندما أصبح ممكنا تصوير قطع المخ وهى تتطاير فى الهواء بالتصوير البطىء ـ وهو شىء غير واقعى بالمرة ـ باتت الواقعية ضرراً بالغاً للسينما. نعم: إن جبروت السينما وتفوقها يكمن فى قدرتها التى لا تضاهى على التزييف.

إذن النتيجة الثانية لتلك القوالب الدرامية وخصائصها أن كل شىء فى السينما، وربما أكثر من أى فن آخر، هو مصطنع بالكامل، إن السينما كذبة كبرى. تبدأ بمجرد شرائك للتذكرة، فمنذ هذه اللحظة فأنت تدخل إلى عالم آخر، عالم ذى قوانين متفردة ومستقلة فى كل شىء، إيقاع الزمن ـ علاقات الأمكنة ـ لغة الحوار ـ خصائص الأشياء ـ علاقات الناس وأعرافهم وقيمهم ومثلهم العليا.. إلخ .. إلخ.. لقد دخلت لعالم الأسطورة.

من نتائج هذا أيضا أن تفرد القوانين واصطناعيتها التامة، أمور تكاد تجعل من المستحيل خلق أى قانون عام لطبيعة الأشياء حتى داخل الفيلم الواحد نفسه. إن هذه القوانين نفسها ذات طبيعة أسطورية بل شبه سيريالية، تطبق القانون المحدد فى اللحظة المحددة ولا تطبقها فيما عداها. خذ مثلاً على هذا أنك لو اعتمدت على أفلام السينما وحدها، لما عرفت مطلقاً الأثر الذى يحدثه إطلاق رصاصة على جسم الإنسان. فبالنسبة للأشرار الذين يتقافزون حول البطل، فإن الرصاصة تحيلهم لجثة هامدة فى أقل من ثانية لا تبدر عنها أية حركة مطلقاً بعد ذلك. وبالنسبة لصديق البطل، فإنها تسبب له أولا آلاماً شديدة، وتعطيه فسحة من الوقت ليقول كل ما عنده من كلمات مؤثرة أو نادمة لصديقه. ومع الكلمة

الأخيرة بالضبط يهوى رأسه فجأة وبعنف على كتف البطل ليجعله يصرخ عازماً على الانتقام، أما بالنسبة للبطل نفسه فإن الرصاص لا يقتله على وجه الإطلاق، حتى لو رأيناه بأم عينينا وهو يخترق صدره!

تبقى بعد هذا أحد أكبر النتائج المتوقعة من عالم الأفلام الأنواعية شديدة الاصطناع، هذه النتيجة تكاد تكون أحد القوانين السرية الكبرى فى ترسانة هوليود. هذا هو قانون الإشباع، أى ضرورة إشباع التوقعات المتاحة داخل الفيلم ولأبعد مدى ممكن، فأنت مثلاً تستطيع عدم تقديم سيارة ثمينة نادرة الصنع من الثلاثينيات فى فيلم ما، يدور فى فترة لاحقة، لكنك لا تستطيع لو ألحت إلى أن أسرة البطل المراهق تمتلك إحدى تلك السيارات، إلا أن تدمرها وتفتتها تماماً أمام أعين كل المشاهدين قبل نهاية الفيلم، إنه ذات قانون تشكيوف القديم الذى يقول إنك لا تستطيع وضع مسدس على منضدة فى المسرحية، وتنهيها دون أن تستخدمه، إن هذا هو ما يتوقعه المشاهد منك دوماً، وإلا قال إن فيلمك «غير مصروف عليه»، أو على الأقل يخرج ببساطة فى حالة غير شعورية من عدم الإشباع، إنه يتوقع منك أن تقوم عنه بكل المغامرات الصعبة والمكلفة والمستحيلة بالنسبة له، ويعتبر أن هذا جزء من شروط عقد التذكرة.

بالمثل عندما يقع بصرك فى وسط البطولة الجماعية للفيلم على شاب مغرور أكثر وسامة من غيره، وامرأة حسناء متغطرسة، فإنك تدرك فى هذه اللحظة وعلى الفور أن الاثنين لابد وأن يلتقيا فى مرحلة ما من الفيلم، وأن يدخلا معركة صراع لابد وأن ينتهى بتنازل كل منهما عن كبريائه ويستسلم لنداء الحب.

كل هذه كانت أمثلة فى أفلام محددة لا حصر لها، لكن خذ فى المقابل نموذجا أوروبيا لنرى كيف يتعاملون هناك باستهتار مع مشكلة خلق التوقعات، وليكن فيلماً مثل «المترو الأخير» لفرانسوا ترفو، وهو صانع أفلام فرنسى مثقف وجاد، بل ويحترم كثيراً السينما الأمريكية، لكنه لم يستطع أبداً محاكاتها، فى هذا الفيلم يختبىء البطل من مطاردة النازيين فى قبو لدى سيدة جميلة هى كاثرين دينيف، أنت تتوقع أن تنشأ قصة غرام ملتهبة بينهما، لكن الفيلم لم يفعل أى شيء من هذا، يبدأ الفيلم نفسه كلاماً عن جنوب فرنسا غير الخاضع للاحتلال، وتتأهب لمشاهدة مطاردة ضخمة عبر التلال والوديان والقطارات

والطرق، لكن أيضاً شيئاً من هذا لم يحدث، ما الذى فعله الفيلم إذن (مع العلم بأنه أحد أفضل الأفلام الأوروبية، ورشح لأوسكار أحسن فيلم بلغة أجنبية)؟ الإجابة الحرفية هى لا شىء، مجرد دردشة جادة نوعاً حتى النهاية. هذا لا يمكن أن يحدث فى فيلم هوليودى.

وبعد يبرز السؤال التراجيدى الذى يهوى الجميع طرحه دوماً، وهو: مضمون الأفلام. الفكرة المسيطرة أن الأفلام الأنواعية أفلام بلا مضمون، مبدئياً نكرر أن من حق أى فيلم أن يكون بلا مضمون، لكن ليس من حقه أن لا يحرك انفعالات المستهلك الذى دفع ثمن التذكرة، على أن الأفلام الأنواعية بالذات تحمل تلقائياً المضمون الفلسفى الأصلى اللصيق بقالب الحكى الأسطورى الذى اختاره، فكل فيلم يقوم ببطولته مخبر خاص هو رحلة أوديسية إلى الجحيم السفلى، يكتشف فيها البطل ما لم يكن يعلمه عن الحياة، وكل فيلم حربى هو تمجيد للتضحية.. إلخ.. إلخ.. وكلها مضامين، لكن عامة يجب القول إن السينما الأمريكية حرصت دائماً على «تحميل» (نعم تحميل) قوالب الحكى التقليدية بمضامين خاصة ـ مثيرة وعميقة أحياناً ـ وذلك لإشباع الجمهور المهتم بالفكر والمعانى الخفية، لكن على السطح يبدو «صمت الحملان» و«بدون مغفرة» فيلمى عنف وويسترن بريئين تماماً من المضمون، ذلك لمن لا تهمه مثل تلك الأمور من جمهور السينما العريض، والذى لا يستطيع إخبارك أبداً بالأسباب الحقيقية التى منحت هذين الفيلمين جائزة أوسكار أحسن فيلم. إن المضمون لا يجب أبداً أن يفسد قواعد السينما.

٣ ـ الهاى ـ تك

«هاى ـ تك» مصطلح اقتصادى وعلمى معاصر، ربما يختزل معناه الحقيقى المتفرد لو ترجمناه إلى «تقنية عالية». لا يقصد بالهاى ـ تك، الصناعات التى تستخدم تقنيات حديثة أو معقدة أو لم تظهر إلا مؤخراً، أو تقنيات مكلفة، المقصود به تحديد الصناعات «سريعة التغير» تقنياً. وهذه أطلقت تحديداً على خمس صناعات دون عداها: الطاقة النووية، وصناعات الفضاء، والحاسوب، والكيماويات، والهندسة البيولوجية، فى اعتقادنا أن هوليود تستطيع أن تزعم انتماءها لتقنيات الهاى ـ تك.

ظاهرياً سوف نرصد على الأقل أن تقنيات الاختلاق (الماكياچ) والمؤثرات البصرية والصوتية، كانت تتطور سريعاً منذ الثلاثينيات، بحيث كان يعد معظمها من أسرار

الاستوديو، ولا يسمح للاستوديوهات الأخرى بالاطلاع عليها. ظاهرياً أيضا سوف نجد اليوم أن حقل الحاسوب الذى هو حقل مؤكد للتقنية العالية، يلعب دوراً جسيماً فى السينما الهوليودية المعاصرة سواء بالتحريك أو المؤثرات أو الصوت الرقمى.. إلخ، وأن عملاقة البرمجيات «ميكروسوفت» أصبحت جزءاً من شبكة تحالفات واسعة من عدد من أكبر استوديوهات هوليود، وقد وصل الأمر لأن اعترفت الحكومة بضرورة هذا التكامل، بحيث لم تعد تحارب توائق الشركات، أو عمل الشركة الواحدة فى حقول السينما والاتصال والتليفزيون والحاسوب والنشر مجتمعة، بحيث وصل الحجم النمطى لمؤسسة الترفيه الأمريكية إلى ٥٠ بليون دولار مثل ديزنى، وتايم – وورنر، وڤياكوم – پارامانمت (لاندرى فيم يتحدث بالضبط أولئك الذين يدرسون إحياء السينما المصرية؟!!).

الحقيقة أنه لو استعرضنا التقنيات الحديثة التى جُلبت للسينما فى السنوات الأخيرة لطالت الصفحات، (سبق لنا متابعة هذا على فترات متصلة فى جريدة العالم اليوم ومجلات كالفنون والعربى، وقد كان آخرها فى كتاب مهرجان الإسماعيلية الأخير).

لو اكتفينا فقط بهذه الملامح الظاهرة للجميع والتقنية المحضة، لكانت وحدها دليلاً كافياً على أن صناعة الترفيه السينمائى هى صناعة عالية التقنية، لكننا نود أن نزعم أن السينما عالية التقنية فى مجال كتابة المخطوطات نفسه، خاصة وأنه سيكون التفسير الحاسم لتخلف صناعات السينما القومية جميعاً عنها، ذلك أنها قد تفلح فى محاكاة كل شيء، إلا كتابة المخطوطات الفيلمية.

صحيح أننا ذكرنا قوالب عشرة محددة للحكى، قلنا إنه ثبت تاريخياً أنها الأنجح والأضمن دوماً، والتى وجد فيها وسيط السينما نفسه ووجد تفرده، لكن ما حدث أن كتاب هوليود لم يكفوا أبداً عن البحث عن الحدود القصوى لهذه القوالب، نضرب مثلاً بطابور أفلام الرعب شديدة التأثير والقوة، الذى فتح له الطريق اختراع «چون كاربنتر» فى عام ١٩٧٨م لشخصية القاتل الذى لا يقتل فى فيلم «هالloويين».

أيضا فإن العلاقة بين تقنيات السينما وبين الكتابة علاقة تبادلية قوية، بل الأرجح أن هذه التقنيات تولد أصلاً فى ذهن الكتاب، ثم تستحيل بعد ذلك واقعاً ملموسا، هذا أكثر احتمالية من أن تولد فى عقل العلماء ثم يعرضونها جاهزة على صناعة السينما، أمثلة هذا

لا تنتهى، لكن نكتفى منها بمثال «حديقة الديناصورات»، فلولا علم «مايكل كريشتون وستيفن سپيلبيرج» بأنه بات فى إمكان الحاسوب تنفيذ تلك المؤثرات المذهلة، لما طلبا من شركة سوفتيماچ أن تنمى لهما البرنامج الحاسوبى المناسب لغرضهما، بل ربما لما كتب كريشتون وثيق العلاقة بالسينما، الرواية أصلاً.

إن أية مراجعة لتاريخ المؤثرات الحديثة بدءاً من «٢٠٠١ أوديسا الفضاء» يثبت هذه الحقيقة التى ترد على مقولة ساذجة تقول إن هوليود ناجحة لأن لديها الإمكانات ، بينما الحقيقة أنها ناجحة لأنها تختلق مثل تلك الإمكانات اختلاقاً بعقولها وأيديها.

لقد وصل مستوى التعقيد فى كتابة الأفلام فى هوليود لدرجات مرعبة، وبات الحاسوب نفسه لاعباً أساسياً فى تأليف الأفلام من خلال برامج خاصة، وقد باتت الصنعة وكثافتها فيه، شيئا يلهث وراءه أى مشاهد متمرس، وهناك آلاف الأمثلة المتاحة بدءاً بتعدد المستويات التى تعمل فيها الأفلام بعضها كلاسيكى كأفلام هيتشكوك المسلية البريئة (النافذة الخلفية فيلم تشويق درامى وفى ذات الوقت تأمل فلسفى، وأيضا نقد اجتماعى لأحد القوانين المعمول بها فى ولاية نيويورك/ شمال الشمال الغربى، فيلم نشاط حركى فائق، لكنه أحد أعمق وأعنف التأملات فى الطبقة الوسطى الأمريكية / سايكو.. / الطيور.. / وهلم جرا)، وبعضها حديث، وخذ مثلاً أفلام الكاتب «چوايستراس» (غريزة أساسية فيلم تشويق درامى، وكذا إثارة جنسية تغتصب عقل أى رجل يشاهده، لكنه فلسفياً مراجعة لنظرية الغريزتين الأساسيتين لدى فرويد، ليجمعهما فى غريزة واحدة دون أن يشير مطلقاً لأن هذا ما يناقشه، لولا أن العنوان قد يلفت نظرك ذات مرة للتأمل فيه عرضاً).

الأبعد من كل هذا أن الأفلام الهوليودية لم تعد تكتفى بمهمتها الأساسية فى مخاطبة الصعيد الانفعالى الوجدانى بإبكائه أو إضحاكه أو إرعابه أو تهليله، ولم تعد تكتفى بمخاطبة العقل بالمضامين الفلسفية القاعدية لقوالبها الأسطورية، أو بما تحمله فوقها من مضامين خاصة أخرى، إنما راحت تخاطب صعيداً ثالثاً فى الإنسان نادراً ما تخيلت إمكانية مخاطبته ألا وهو العقل الباطن أو اللاشعور.

نقصد بهذا الكتابة المدروسة لخلق تفاصيل محددة تثير حفزاً محدداً لا شعورياً لدى المتلقى، وهو شىء مختلف عن خلو ذلك الجو العام أو الجميل الذى قلنا إن هوليود

اهتمت به دائماً أبدا، هذه الإشارات تمر عبر «تخريمة» مباشرة للعقل الباطن دون أن تمر على الصعيدين الوجدانى أو العقلى.

إن جزءاً أساسياً من المتعة الخفية لفيلم «إى . تى»، هو إحساسك الباطنى بأنك سمعت هذه القصة من قبل، فالفيلم إعادة بالغة الدقة لقصة المسيح بالكثير جداً من تفصيلاتها ومواقفها. إنه هكذا يخاطب منطقة محببة من اللاشعور تزيد من نشوة مشاهدة الفيلم، ذات قصة المسيح لكن الجوانب التى أخافت كل منا فى طفولته هى ما وظفه على نحو فيلم «صمت الحملان» كعمق داخلى بعيد غامض لقصته.

لا شك أن الأستاذ الذى بدأ التلاعب بالعقل الباطن للمشاهد بوعى تام ودم بارد منه هو «ستانلى كوبريك». وكان السياق الهلوسى المبهم لفيلم «٢٠٠١ : أوديسا الفضاء» هو تحديداً الذى جذب ملايين الهيبيين ليشاهدوه تحت تأثير المخدر وينقذوا شركة مترو من إفلاس مؤكد بسببه.

إن هذه التقنية الغامضة التى بدأت السينما توظفها بشىء من التوسع فى أفلام شديدة التباين، لابد أنها تعلمتها من المبادئ السيريالية، والأفلام السيريالية الخالصة، التى تخصصت فى مخاطبة اللاوعى عن طريق السير على الخيط الرفيع بين الواقع والحلم. توظيف هذا فى كتابة مخطوطات أفلام لاتبدو سيريالية بالمرة، إنما تنتمى لأحد القوالب التقليدية، لاشك أنه تقنية عالية تتطور بسرعة فائقة هذه الأيام.

٤ ـ الليبرالية

يقول عامة الناس إن هوليود تقدم فقط ما يريده الجمهور، ويقول المؤرخون إنها تقدم ما تريد أن يريده الجمهور، أيا كان ففى كلتا الحالتين، فإن هوليود تشبع رغبات الجمهور العريض، وتضع دوماً فى حسابها أن هذا الجمهور هو الصديق الدائم والحميم لكل صانع أفلام هوليودى. وبالطبع ليس فى الميل الشعبى لهوليود أى تعارض مع نظرية فأر التجارب التى تمارسها على الجمهور، بل هى تأكيد لها، وأحد أسرار عدد أصدقائها اللانهائى.

ولاء السينما الأمريكية للناس بدأ مبكراً جداً، حتى قبل اختراع آلات العرض على الشاشة نفسها، فقد منح عرض فيلم «كارمنشيتا فى رقصتها الشهيرة الفراشة» من العرض

على آلات الكينيتوسكوب يوم ١٧ يوليو ١٨٩٤م، لأن نائب «نيوجيرس» رأى فيه خلاعة زائدة.

مع القرن الجديد كانت تسود أمريكا روح تسمى «الأخلاقيات الجديدة» تحض كلها على صراحة الرأى والبعد عن التزمت الأخلاقى والجنسى وإعلاء شأن تفتح الفكر والاستخفاف بالجوامد والأفكار القديمة، هذه كلها صفات تجسدت فى النجوم الأوائل للسينما الهوليودية رجالا ونساءً.

الرائد الكبير الأول لهذا ـ وبالتحديد التركيز على شقه الجنسى ـ هو بلا منازع سيسى بى دى ميل، كان دى ميل منتجاً مستقلاً مغامراً، اشترت شركته التى أسسها مع ساميول جولدوين، اشترت فى عام ١٩١٣م إحدى روايات والويسترن ركب دى ميل القطار مع مخرجه أوسكار أفيل لتصويرها فى أريزونا، لكنهما فوجئا بقمم الثلج تغطى جبالها، فعادا إلى القطار وظلا فيه حتى توقف فى المحطة الأخيرة تماماً، وكانت قرية صغيرة فى الطرف البعيد من مدينة لوس أنجيليس تدعى هوليود، فوجئ أخيراً دى ميل أنها مكان رائع من حيث الطقس والفضاء المتسع المحيط، وبالطبع لبعدها عن قصاصى أثر الشركة الاحتكارية الوحيدة آنذاك، ولقربها من طريق الهرب إلى المكسيك.

هذا المكان كان ملائماً جداً أيضاً لانطلاق أفكار دى ميل التحررية، ويكفى أن تتلاحق أفلامه الصامتة بعناوين مثل «استبدال الزوجات القديمات بأخريات جديدات» ١٩١٨م و«لا تغيرى زوجك» ١٩١٩م و«لماذا تغير زوجتك؟» ١٩٢٠م وغراميات أناتول ١٩٢١م، وكانت كلماته الخالدة جداً رده على منتقديه الدينيين عندما تحول فيما بعد للملحميات الدينية الكبرى والجريئة جنسياً فى آن واحد، بأن قال «أنا لم أخترع الخطيئة، إنها موجودة فى الكتاب المقدس».

الجنس كان محور اهتمام كبار موجهى السينما، «جريفيث» مثلاً كان أشهر من جمع ونمى مجموعة من الممثلات الشابات ليحولهن لنجمات بعيدات المدى، لكن يظل الجنس شديد الارتباط بمن جاءوا من أوربا للعمل فى أمريكا، وتحديداً أيريخ فون ستروهيم «أزواج أعمياء» ١٩١٩م، «زوجات حمقى» ١٩٢٠م، «الجشع» ١٩٢٥م، وإيرنست لوبيتش (حلقة الزواج ١٩٢٤م، مروحة الليدى ويندرميو ١٩٢٥م، هكذا هى بايس ١٩٢٦م).

هكذا كانت الأفلام الجنسية الأولى، وهكذا كانت عناوينها، ولم يعجب هذا بالطبع الكثرين، فاستغلوا بعض الفضائح الحقيقية فى مجتمع هوليود، ليهاجموا الصناعة كلها بشراسة، أدى هذا لإنشاء هذه الصناعة لرقابة ذاتية تولتها «جمعية منتجى وموزعى التصاوير المتحركة الأمريكية» التى كان ذلك هو السبب الرئيسى لتأسيسها، فى أول يوليو ١٩٣٤م صدرت «شفرة هيس» كنوع صارم لهذه الرقابة من الصناعة على نفسها. لكن الشفرة تعرضت دوماً لاختبارات وتحديات من أفلام مثل «الخارج على القانون» ١٩٣٦م لهاوارد هيوز، و«القمر الأزرق» لأوتو بريمبسنجر ١٩٥٣م، ولم يكف الفنانون عن مقاومتها.

فى النهاية جاء التغيير الجذرى عام ١٩٦٦م، مع تنامِ قوى التحرر فى المجتمع الأمريكى والعالم، وصدور أحكام قضائية بهذا الصدد، وإيمان الرئيس الجديد للجمعية التى صار اسمها «جمعية التصاوير المتحركة الأمريكية» منذ ١٩٤٤م، جاك ڤلانتى، إيمانه بأن مهمة الرقابة هى تشجيع الناس على المشاهدة لا تخويفهم منها. وبفضل صلابة وقوة الرجل الرمز الأول لصناعة السينما الرئيسية ممثلة فى الاستوديوهات الكبرى، والذى لايزال يرأس الجمعية المهيبة حتى اليوم، سارت الرقابة الأمريكية فى قفزات متلاحقة حتى وصل التحرر فيها لحدود يمكن معها اعتبار كل الأفلام تقريباً (أكثر من ٩٨٪ من نتاج الاستوديوهات) متاح لمشاهدة الأطفال من أى سن، بالذات لو كانت المشاهدة بصحبة أحد البالغين كالأخ الأكبر مثلاً، (بفضل حقائق كهذه ـ فضلا عن كونها اتجاهاً عالمياً، يبدو مرة أخرى الحديث عن مستقبل السينما المصرية مضيعة للوقت مع عدم إلغاء الرقابة أو تحويل اختصاصاتها للصناعة متمثلة فى غرفة السينما).

الشق الثانى لليبرالية هوليود هو الليبرالية السياسية. وبالعودة إلى أفكار جاك وورنر مثلاً أحد مؤسسى ومدير استوديو وورنر، والتى وصلت لحد صنع فيلم يمجد الستالينية، أو يكون أول أمريكى يعلن الحرب على هتلر فى وقت لم يكن العالم قد تنبه لخطره بعد، وبالعودة لأن هوليود أصبحت معقلاً لليبرالية تنتشر فيه كافة الاتجاهات السياسية بحرية بالغة، فإن الطبيعى أن تأتى ضربة لهذا، مشابهة لضربة شفرة هيس. هذه المرة جاءت الضربة على يد السناتور چوزيف ماككارثى «ولجنة المنزل (أى الكونجرس) للنشاط غير الأمريكية، بعد الحرب العالمية الثانية بقليل، اكتشفت اللجنة وجود ٣٠٠ عضو فى الحزب الشيوعى

الأمريكى من بين فنانى هوليود، ووضعتهم جميعاً زائد مئات آخرين فى قائمة سوداء، كما تم سجن عشرة منهم.

بالطبع كانت الضربة قاصمة كما هى الحال فى الضربة الرقابية، واحتاجت مثلها لعقود للعودة للتحرر الليبرالى مرة أخرى. واليوم تعد هوليود ذات الميول الشعبية بحكم طبيعة المنتج الذى تقدمه، أحد أكبر معاقل الحزب الديمقراطى وأكثرها تأثيراً، وتمر حالياً بحالة صراع عنيف مع الحزب الجمهورى، وبالذات بعد ظهور دعاوى للتشدد الدينى فى صفوفه (لا ينفى هذا بالطبع وجود أنصار للحزب فى هوليود).

من الناحية الفنية يمكن القول إن هوليود لا تهتم إلا بما سبق ذكره من شروط كالاستحواذ والقوة الدرامية والاتقان الحرفى، ولا يكاد يعنيها أى مضمون يمكن تحميله بعد ذلك، ويمكن القول إن ميلودراميات الثلاثينيات والفيلم نوار، هى أم كل اتجاهات الواقعية الاجتماعية التى ملأت العالم بعد ذلك. ذات الشىء مع أفلام استوديو وورنر السياسية التى وهى الكلاسيكيات الأولى الكبرى للسينما السياسية، التى انتشرت بعدها فى الاستوديوهات الأخرى فى الثلاثينيات، ثم فى العالم فى موجة أفلام الستينيات، وكذا السبعينيات السياسية الكاسحة.

المجال لا يتسع لذكر القائمة الطويلة من الأفلام السياسية والاجتماعية الراديكالية تماماً التى أنتجتها هوليود، وهذه الأفلام متواصلة منذ «مستر سميث» و «عناقيد الغضب» إلى «نورما راى» و «جيه أف كيه» و«ابسم الأب» .. هذه الأفلام مازالت متواصلة رغم اندحار الفكر اليسارى عالمياً، وتنتج بأضخم الإمكانات وتحظى بتكريمات الأوسكار، وكذا تحقق أكبر نجاحات جماهيرية، طالما هى متسقة مع نظرية الاستحواذ على فئران التجارب. أما عن المضمون فله زبائنه بالطبع وهم قلة وسط ذلك الجمهور العريض، ولا شك أن هذه الأفلام تشبعه جدا.

٥. المؤسسة

أحد الفوارق الكبرى الملموسة بين هوليود وماعداها من صناعات للسينما، هو ما يمكن تسميته المؤسسية، فتاريخ السينما الأمريكية ليس تاريخ أفلام وصناع أفلام بقدر ما

هو تاريخ استوديوهات ومديرى استوديوهات، والمؤسسية فى هوليود مرت بذات الدورة التى مرت بها كل من الحرية الأخلاقية والليبرالية السياسية: ازدهار فنكسة فازدهار.

المقصود بالمؤسسية هو تنمية إنتاج الأفلام داخل الاستوديو طبقاً للقواعد والمعايير التى يضعها للفنانين الذين يعملون بعقود خاصة، ولدت المؤسسية أو ما يسمى «نظام الاستوديوهات»، فى أحد أوائل الاستوديوهات التى تأسست فى لوس أنجيليس (لم يكن صناع السينما قد اكتشفوا هوليود بعد). كان ذلك هو استوديو أينسفيل الذى أسسه توماس إتش. أينس فى عام ١٩١٢م على مساحة ٢٠ ألف فدان ليقدم أفلام الويسترن، ويصبح سريعاً أباها ورائدها الكبير، وراعى أكبر نجومها بدءاً من أولهم وأشهرهم ويليام إس. هارت. كان أينس ممثلاً وموجهاً للأفلام (آخر أفلامه كموجه جاء عام ١٩١٦م الحضارة «كالمنافس الأكبر والأوحد فى ذلك العام لملحمة جريفيث «التعصب») لكن ما إن أسس أينس الاستوديو، واندلع الطلب على أفلام الويسترن، حتى اكتشف أنه لا يجد الوقت الكافى لتوجيه كل الأفلام التى يكتبها، فعهد بها إلى مساعده فرانسيس فورد (الأخ الأكبر للعظيم جون فورد، وأبوه الفنى)، ذلك تحت شرط واحد هو الالتزام الحرفى الدقيق والمطلق لكل ما يكتب له فى المخطوطة، لقد أصبح فرانسيس فورد أول موجه فى تاريخ السينما بالمعنى المعاصر للكلمة، فالآخرون كانوا منتجين لكل مراحل الفيلم.

تسير كل صناعة السينما الأمريكية على نهج «خط الإنتاج» أو «الخط التيارى» (تماما كما أسسه هنرى فورد رائد صناعة السيارات الكبير)، حيث ينتقل المنتج من يد إلى يد لتنفيذ إجراءات محددة تم توصيفها بدقة فى الأوراق التنفيذية، وذلك حتى يصل لصورته النهائية. وتسرى بالفعل عدوى صيغة أينس / فورد، إلى كل الاستوديوهات. وعبر العشرينيات وبداية الثلاثينيات يترسخ جيل العظماء الذين يحتلون إما منصب رئيس الاستوديو (ماير ـ سيلزنيك ـ چاك وورنر)، أو مدير الإنتاج ذى السلطة الرهيبة التى لا يعرف الناس عنها أى شيء مثل إيرفينج ثالبيرج الذى لم يظهر اسمه على الشاشة قط، أو نظرائه الأقل غموضاً مثل داريل زانوك وهال بى واليس، كل هؤلاء كانوا ملوكاً متوجين يرتجف أعتى النجوم من إشارة منهم. ومن أشهر كلمات زانوك لهؤلاء النجوم: «لا تقل نعم قبل أن أكمل بقية كلامى». بل إن الوصف الأدق أن أولئك المديرين كانوا أشبه بقادة

الجيوش، وقد قيل بالفعل إن المؤسسة الوحيدة فى أمريكا التى تشبه مترو ـ جولدوين ـ ماير، هى القوات المسلحة. وذلك لفرط الانضباط والجبروت والاستقلالية(كانت لها قوة شرطة خاصة.. إلخ!).

الواقع أن هوليود لم تكن لتصل لمجدها العالمى ولا تصنع أخلد أفلامها، إلا بفضل هذا النظام الصارم المرعب، ومن أشهر العبارات تعبيراً عن فلسفة نظام الاستوديوهات وإنجازاته ما قاله موجه الأنواع العظيم جون هيوستون: «منذ أن نلت حريتى لم أصنع إلا أسوأ أفلامى».

أما قصة كيف نال موجهو هوليود حريتهم، فترجع جذورها لأيام كان أقصى حلم لهم هو أن يتلقوا ورق المشاهد التى سيصورونها فى الليلة السابقة وليس صباح يوم التصوير، ولكن هوليود المصنع المنضبط لا يسمح بالشطط الفنى إلا بمعايير محسوبة جداً، ولأناس وصل مدى الثقة بهم تجارياً وفنياً أقصاه. استمرت هذه الحال حتى جاءت أولى الضربات لنظام الاستوديوهات بعد عامين من العام الذهبى للسينما (عام ١٩٤٦م ذى الأربعة بليون تذكرة داخل أمريكا). ففى مايو ١٩٤٨م أصدرت المحكمة العليا حكماً بإدانة «الخمسة الكبار» (پاراماونت، مترو، فوكس، وورنر، آر كيه أو)، باحتكار صناعة عرض الأفلام وبالممارسات البلطجية ضد الموزعين والمنتجين الآخرين (على رأسهم يونيڤرسال ويونايتيد آرتستس وكولومبيا وريپابليك، الذين لم يكونوا يملكون دور عرض). بالتالى انتزعت منهم دور العرض لتصبح شركات قائمة بذاتها، وتبدأ عصور الظلام الحالك فى هوليود، (بل وكل صناعة السينما فى العالم التى أغواها ذات الشىء، ودالت الهيمنة فيها للموجهين الذين استغلوا ضعف هوليود ليقنعوا منتجيهم الضعاف أصلاً بتخفيف قبضتهم).

أما هوليود فلم تبرأ من انكسارها إلا بدخول القرن العشرين لربعه الأخير. ما حدث فى الخمسينيات هو أن انطلق عنان من يسمون بالمنتجين المستقلين الصغار، وما صار يسمى أفلام الدرجة ب. وباستثناء بعض قليل منها أداره منتجون ذوو رؤية خاصة، أصبح الموجهون والكتاب ينفذون ما يتراءى لهم دون عين بصيرة حازمة وصاحبة رؤية فنية أبعد تردعهم، أو حتى تطلب منهم إعادة كتابة وتنقيح مخطوطاتهم. ويمكن تقييم مدى صواب قرار المحكمة العليا بطريقة واحدة هى طرح السؤال التالى: هل ازدهرت صناعة السينما

الأمريكية والاقتصاد القومى حسب زعم الحكم أم لا؟ الجمهور أعطى إجابته القاطعة وهو الوحيد المخول بإعطاء الإجابة. هذه كانت «لا» كبيرة. ووجدت الشركات المؤسسة حديثاً لإدارة دور العرض نفسها مضطرة لإغلاقها تدريجياً نتيجة انفضاض الجمهور، ولم تعد الأستوديوهات مجبرة على تلك الطاحونة الضخمة لإنتاج أفلام لتغطى دور العرض المملوكة لها، فاقتصر إنتاجها على عدد محدد من الأفلام وبدأ نجوم هوليود وصناع أفلامها يجلسون على دكة الاحتياطى بلا عمل، وكان المطروح آنذاك هو هل تنتهى هوليود وتغلق أبوابها أو لا؟ الواقع أنه لولا سعيها المتواصل وراء تنمية تقنيات جديدة للصورة فى أوائل الخمسينيات، ولولا أن هوليود «حالة عقلية» فى وجدان كل سكان العالم، كما يقول إفرائيم كاتز، لما ظلت أبوابها مفتوحة، ولما وصلت بعناد لاستعادة رقم إيراداتها القياسى لعام ١٩٤٦م وهو ١,٧ بليون دولار (حدث هذا بعد ٣٠ عاما، وبحساب التضخم فإنه لم يحدث أبداً لأن هذا المبلغ يساوى ١٧ بليون دولار أى ثلاث مرات ونصف ضعف الإيراد الحالى للشباك الأمريكى).

يمكن التأريخ لعودة العجلة الهوليودية لسرعتها القصوى الأصلية بتولى مايكل آيسنر لكرسى ديزنى عام ١٩٨٤م، كمثال لاستوديو هتفك، نجح هذا الشخص فى إعادته لصرامته الأصلية، واليوم تعمل هوليود تقريباً بذات الأسلوب المؤسسى القديم، بالذات فى استوديوهات مثل ديزنى وپاراماونت وورنر (وليس غريباً أن تحتل المراكز الأولى معظم سنوات العقد الأخير)، هذه الاستوديوهات تعمل بطاقم عمل ثابت وبعقود مع الموجهين والمنتجين والكتاب محددة بالسنوات (٣ سنوات فى العادة)، وبعدد محدد من الأفلام فى هذه المدة، بينما تميل استوديوهات أخرى مثل يونيڤرسال لنظام «اللفافة» وهو امتداد لعصر الاستقلال، حيث تخطط الأفلام وتنفذ بالكامل فى شركات مستقلة، عصر الاستقلال أسفر أيضاً عن نظام الوكلاء القوى الذى تنضم له المواهب، ويمكن القول إن مهنة التمثيل هى الوحيدة التى تخرج عن نطاق التوظف بعقود، وإن فضل البعض هذه الأخيرة مثل ارتباط ستيڤين سيجال بوورنر.

والخلاصة أن كل الدلائل الإحصائية (بل والفنية أيضاً)، سواء للعصر الذهبى أو فى العقدين الأخيرين، تشير إلى أن نظام خط الإنتاج الصارم القديم أو صورته المعدلة المعاصرة،

هو أنسب أسلوب إدارياً وفنياً لتصنيع الأفلام، بينما لا تؤدى الحريات المعطاة للموجهين وغيرهم سواء فى أمريكا أو خارجها إلا لاضمحلال صناعة السينما وربما تدميرها من جذورها.

نظرة طائرة على السينما الإيطالية

أ. د. مصطفى درويش

السينما ليس لها من العمر سوى مائة عام. ومع ذلك فوقائع نشأتها الأولى، لايزال بعضها محل تساؤل واختلاف.

فعلى سبيل المثال ذلك الرأى القائل والسائد بأن اختراع السينما أو السينما توجراف كما كان اسمها فى البدايات، وقف على الإخوة لوميير.

ولكن الدارسين لتاريخ ذلك الاختراع لهم رأى آخر.

ففى نفس عام ١٨٩٥م، ذلك العام كان فيه هؤلاء الإخوة على وشك وضع اللمسات الأخيرة لذلك الاختراع، تمهيداً لعرض عدد من الأفلام التسجيلية على شاشة بيضاء معلقة على حائط بالصالون الهندى فى قهوة مطلة على شارع كابوشين بباريس يوم الثامن والعشرين من ديسمبر لذلك العام.

كان ثمة إيطالى يدعى «فيلو تيبو البرينى» مشغولا هو الآخر بوضع لمساته الأخيرة لنفس الاختراع.

وفى أثناء العقد الأول من القرن العشرين أنتجت الشركة التى كونها ذلك المخترع تحت اسم شنيس عددا لا بأس به من أفلام ذات طابع كوميدى.

وعددا آخر من أفلام ذات طابع درامي، يجنح فى معظمه إلى مجاراة أسلوب تيار المنحطين فى الأدب الذى كان سائداً فى ذلك الزمان.

وكما هو معروف ففضل اكتشاف أن السينما فن، إنما يرجع إلى الناقد الإيطالى «ريشيوتو كانودو».

فهو أول من كتب والسينما لاتزال وليدا يحبو أنها فن، مطلقا عليها لقب الفن..السابع (١٩٠٧م) ومن بين كتاباته التى جرى جمعها فى مؤلف واحد جرى طبعه إثر وفاته فى العاشر من نوفمبر لعام ١٩٢٣م وذلك تحت عنوان (مصنع الصورة).

أن «الهوة بين فنون الزمان وبين فنون المكان قد سدت».

وإن فى السينما توجراف فننا السابع أو فيما لو كنا نريد السينما، وهى الفن التشكيلى متحركا، إنما تتجلى لنا وفقا لقواعد الفن الإيقاعى.

وخلال عام ١٩٠٩م كتب مارينيتى «بيانه المستقبلى يمجد فيه الفعل العدوانى وجمال السرعة».

وتحت تأثير بيانه هذا، جرى إنتاج فيلمين أحدهما «السحر المروع» وقام بإخراجه «أنطون جوليو براجاليا» الرسام المستقبلى، أما الفيلم الآخر «حياة مستقبلية» (١٩١٦م) فقد أتاح لمارينيتى وجماعته فرصة الظهور أمام الكاميرا.

قبل ذلك، وبالتحديد خلال عام ١٩٠٥م أنتجت. استديوهات البرينى ودانتى سانتونى التى أصبحت شركة «شينيس» فى العام التالى:ـ أول فيلم إيطالى روائى «الاستيلاء على روما».

ويعتبر نقطة تحول نظرا لطوله الذى بلغ ٢٥٠ مترا.

فضلا عن انطوائه على سبعة تابلوهات تصور المراحل النهائية فى عملية الاستيلاء على روما، بدءاً من المفاوضات فى السابع عشر من سبتمبر لعام ١٨٧٠ م وحتى اختراق حائط روما عند باب بيا، بعد ثلاثة أيام.

- وينتهى الفيلم مترنما بأحلام «كافور فيكتور أمانويل، جاريبالدى ومازينى»، وقد تحققت فى إيطاليا حرة، متحدة مستقلة، ومستقبل ملؤه الحب والسلام والرخاء.

هذا، وقد جرى تصوير بعض أجزائه داخل الاستديو، وبعضها الآخر خارجه فى نفس الأماكن التى وقعت فيها أحداث تحرير روما وخدمة لموضوعه، ومداره تحرير تلك المدينة، وظفت جموع حاشدة للظهور فى المشاهد الجماهيرية.

كما أسند الدوران الرئيسيان إلى «كارلو روزا سبينا» و«أوبالدوماريا ديل كوللى» وكلاهما جاء إلى الفيلم من المسرح، لا من قاعات الموسيقى «موزيك هوك» أو أماكن اللهو الشعبية، وذلك على عكس الحال فى فرنسا، حيث تباطأ ممثلو المسرح فى المشاركة بمواهبهم فى مجال السينما، لأنهم اعتبروه مجالا سوقيا، لا يليق بهم وبفنهم الرفيع وإن كانت سارة برنار أشهر ممثلات المسرح الفرنسى وأرفعهن مقاما لم تتعال على السينما بل أسرعت، منذ عام ١٩٠٨م بقبول عرض شركة فيلم الفن بأن يجرى تصويرها سينمائيا وهى تؤدى دورى الملكة أليزابيث وغادة الكاميليا.

ولقد كان من نتيجة هذه المبادرة الفرنسية أن بادروا بدورهم فى إيطاليا بإنشاء شركة مماثلة تحت اسم «فيلم الفن الإيطالى».

ومهما يكن من الأمر فالعامل الأهم فى نجاح فيلم الاستيلاء على روما هو اصطباغه للوحدة الإيطالية بشكل ظاهر، أكد أنه ليس فيلما عاديا، لا هدف له سوى التسلية.

وقد جاء عرضه الأول مؤكدا لذلك المنحى إذ روعى ألا يكون فى مكان مغلق، وإنما على شاشة جرت إقامتها فى الخلاء، إلى جوار باب بيا.

وتحت تأثير نجاح هذا الفيلم، جنحت السينما الإيطالية إلى إنتاج المزيد من الأفلام ذات الطابع التاريخى، أذكر من بينها «ماركوس ليشينوس» للمخرج «أرتور أمبروزيو» و«عطيل» للمخرج «ماريو كازيرينى» (١٩٠٧م).

وبعد إنشاء شركة فيلم الفن الإيطالى «تزايد الاهتمام بذلك النوع من الأفلام».

فكان أن أنتجوا «بياتريس شنسى». «لوكرتسيا بورجيا»، «جان دارك» «الكونت أوجولينو»، «إيزابيلا من أراجون» «كاترين الكونتيسة دى جيز»، «جارية قرطاجة» للمخرج «أمبروزيو» «تاسو» وبين ـ «أرواح الثورة الفرنسية». للمخرج اكيللا.

وأغلب موضوعات تلك الأفلام، تكرر ترجمتها فيما بعد إلى لغة السينما ـ وفى أثناء عام ١٩١٢م قام «انريكو جوازونى» بإخراج «كوفاديس» ذلك الفيلم الذى وصل بفضله ذلك النوع من الأفلام إلى ذروة الإنتاج الضخم المبهر بآلاف الكومبارس، وحرق روما وأسود تبتلع المسيحيين.

ومن غرائب السينما أن ينال هذا الفيلم شهرة واسعة خارج إيطاليا، لا سيما فى الولايات المتحدة، حرفت الأنظار عن فيلم آخر يفوقه فنيا بكثير، ألا وهو كابيريا لصاحبه المخرج «جيوفانى باسترونى».

فذلك الفيلم الذى جرى عرضه ونيران الحرب العالمية الأولى على وشك الاندلاع يمتاز ـ بسرد محكم البناء وديكورات ضخمة جرت ترجمتها بنجاح بالأماكن الحقيقية.

والحق أنه كان فيلما غير مسبوق سواء فى مجال استعمال حركة الكاميرا ببراعة مدروسة أو فى مجال استعمال مؤثرات الإضاءة.

وأغلب الظن أنه مهد الطريق لفيلم مواقيد جريفيث «تعصب».

وإن كان أحد حتى الآن لا يعرف ما إذا كان أبو السينما «جريفيث» قد وقع من عدمه تحت التأثير المباشر لفيلم «كابيريا».

وعلى كل فما إن اندلعت نيران الحرب، حتى صارت صيغة ذلك النوع من الأفلام، صيغة جوفاء، عفى عليها الزمان، ومع ذلك فهذا النوع امتدت جذوره فى الاستوديوهات الإيطالية، على وجه أتاح له استمرار التأثير فى العديد من الأفلام الإيطالية حتى يومنا هذا.

وجدير بالذكر هنا أن نجاح فيلم كوفاديس المنقطع النظير فى الولايات المتحدة، لعب دورا حاسما فى فتح الطريق واسعا للفيلم الروائى الطويل.

فقبل عرضه كانت حجة المنتجين وأصحاب دور العرض فى التمسك بالفيلم المكون من بكرة واحدة، أن الجمهور لن يستطيع التركيز، فيما لو تجاوز العرض بكرة ولو بقليل.

ولكن عندما أقبل الجمهور على مشاهدة كوفاديس والاستمتاع به رغم بكراته التسع، ورغم مدة عرضه التى تجاوزت الساعتين، كان ذلك إيذانا بهيمنة الفيلم الروائى الطويل، الأمر الذى فتح آفاقا جديدة لفن السينما وفجأة، ومع بداية النصف الأول من عقد العشرينيات أخذت السينما الإيطالية فى التدهور والاضمحلال.

فمن مائة وثلاثين فيلما روائيا عام ١٩٢٠م، هبط الإنتاج إلى أقل من نصف هذا العدد خلال عامى ١٩٢٠م و ١٩٢٢م - ثم إلى حوالى خمسة عشر فيلما سنويا بين عامى ١٩٢٣ و ١٩٢٥م وذلك قبل أن يتوقف تماما أو يكاد، بدءاً من عام ١٩٢٦م - وحتى عام ١٩٢٩ م.

ومن سخرية الأقدار أن تكون الفترة الأولى من حكم الفاشية، أحلك فترة فى تاريخ السينما الإيطالية.

فمعروف عن موسولينى أنه صاحب مقولة أن السينما أقوى سلاح.

ورغم ذلك فخلال الخمسة أعوام الأولى من حكمه هبط الإنتاج إلى خمسة أفلام عام١٩٢٧ فثمانية أفلام عام ١٩٢٨م . فأربعة أفلام فى العام التالى.

وفى ذلك الحين وصل تدهور السينما الإيطالية إلى حد انحدار ترتيبها حسب الأهمية فى أوروبا إلى المرتبة التاسعة بعد ألمانيا، فرنسا، بريطانيا النمسا تشيكوسلوفاكيا بولندا، السويد إسبانيا وحتى البرتغال.

ولا يرجع تدهور السينما الإيطالية وقتذاك، حسب الشائع إلى استراتيجية التسويق التى اتبعتها السينما الأمريكية عقب خروجها من الحرب العالمية أقوى وأغنى سينما بقدر ما يرجع إلى الضعف الكامن داخل صناعة السينما فى إيطاليا.

فتسمية الأفلام الأمريكية التى جرى عرضها داخل إيطاليا فى بداية عقد العشرينيات كانت أقل من نسبتها فى العقد السابق.

وهى نفس الفترة التى تعرضت فيها صناعة السينما فى إيطاليا لأسوأ انهيار، وغنى عن البيان أن ذلك الانهيار لم يستمر زمنا طويلا.

فما إن استقر النظام الناشىء، حتى بدأ توسع الدولة فى صناعة الأفلام.

وعن ذلك كتبت مجلة بيانكو ونيرو (أبيض وأسود) عام ١٩٤١م أن تدخل الدولة قد وصل إلى حد أنه فى وسعنا أن نقول دون تهويل إنها المنتج الحقيقى الكبير.

وتأكيدا لذلك. فمع نهاية عقد الثلاثينيات كانت التشريعات الفاشية قد غطت كل الجوانب المتصلة بالسينما من إنتاج إلى توزيع إلى عروض إلى استيراد الأفلام.

فمن أجل حماية الصناعة من المنافسة الأجنبية، نظمت تلك التشريعات أجور صانعى الأفلام، عدد الأفلام الأجنبية الجائز عرضها فى دور السينما، دبلجة تلك الأفلام، منح الدولة وقروض المصارف.

كما أنه بموجب تلك التشريعات ألزم أصحاب الأفلام بأن يتقدموا، قبل بدء التصوير بسيناريوهاتهم إلى وزارة الثقافة الشعبية، وبأن يحصلوا على موافقة اتحاد الصناعات الاستعراضية، فإذا ما انتهوا من إنتاج الفيلم، كان لزاما عليهم أن يتقدموا بنسخته النهائية إلى تلك الوزارة التى لها القول الفصل، إما بالترخيص بعرضه أو برفضه.

وفى حالة الرفض فلأصحابه حق التظلم من القرار.

بالإضافة إلى كل ما تقدم، فقد احتكرت الدولة حقوق شراء واستيراد وتوزيع الأفلام الأجنبية وبدءاً من عام ١٩٢٥م، أخذت تهتم على وجه الخصوص بالسينما التعليمية.

والأهم أنها أرست أسس بنية تحتية لصناعة السينما الإيطالية، ستلعب دورا كبيراً فى دعم وتطوير تلك السينما خلال الأعوام التالية مباشرة لانتهاء الحرب العالمية الثانية.

فمن بين ما أرسته أنها أنشأت معهد لوتشى والمؤسسة الوطنية لصناعة السينما وشركة لاستيراد الأفلام ونواد للسينما ومدينة السينما ومهرجان فينيسيا.

هذا وقد لعبت هذه الأجهزة دورا مزدوجا.

ففى العهد الفاشى كانت سلاح الدولة فى تنظيم السينما حسب هواها، والحيلولة بينها وبين السقوط فى هضبة أعداء النظام.

فلما انتهت الحرب باندحار الفاشية وقيام نظام ديموقراطى على أنقاض النظام القديم ـ إذا بالدولة فيه تحذو بالنسبة لتلك الأجهزة حذو الدولة فى عهد الفاشية أى... تتخذها سلاحا ضد صانعى الأفلام.

ومهما يكن من الأمر ففى هذه الأثناء كان لهذه الأجهزة دور فعال فى تدريب مخرجى وكتاب وفنيى الواقعية الجديدة.

والغريب فى أمر تلك التشريعات والأجهزة أنها لم تفلح لا فى الحد من نفوذ الفيلم ـ الأمريكى ولا فى الحد من حرية التعبير السينمائى على الوجه الذى كانت تأمله الدولة سواء فى العهد الفاشى أو فيما تلاه من عهود.

حقا كانت معظم الأفلام فى العهد الفاشى من ذلك النوع التافه الذى اشتهر تحت الاسم الساخر سينما التلفون الأبيض.

ومع ذلك ففى ظل ذلك العهد، وإن كان وهو فى آخر أيامه يلفظ أنفاسه الأخيرة استطاع المخرج «لوكينو فيسكونتى» أن يبدع فيلمه «استحواذ».

كما أنه فى ظل العهد الديمقراطى ورغم القانون الذى أصدره خلال عام ١٩٤٩م جواليوا اندرويوتى أحد أشهر ساسة الحزب الديمقراطى المسيحى الحاكم، حماية لسمعة البلاد من الأفلام المسيئة لها، استطاع فيتورينودى سيكا ومعه كثير من مخرجى ـ الواقعية الجديدة أن يبدعوا أفلاما لا يزال صدى روعتها يتردد فى الآذان حتى الآن.وسر روعة تلك الأفلام ونعت أندرويوتى لها أنها تسىء إلى سمعة البلاد يكمن فى أنها تناولت المشاكل الإنسانية، وبخاصة ما كان منها متصلا بالطبقات الفقيرة التى خربت الحرب والاحتلال والغزو، حياتها تاركة فيها آثارا مدمرة لا تنمحى أبدا ـ تناولتها بطريقة واقعية، غير مألوفة فى السينما، ولا سيما ما كان منها من إنتاج مصنع الأحلام، ومن بين سمات تلك الواقعية تضحيتها فى أحيان كثيرة بالحبكة الدرامية، لصالح تصوير الحياة كما هى قاسية، تغلب عليها الفوضى.

وتخلصها من النهايات السعيدة بحجة أنه إذا كانت الحياة لا تنتهى نهاية سعيدة فلماذا إذا تفتعل نهايات سعيدة للأفلام؟

فعند لزوم الخيار بين تقليد الحياة وبين الالتزام بالقواعد الفيلمية والدرامية كان معظم صانعى أفلام الواقعية الجديدة يجنحون إلى تفضيل أن تكون أعمالهم السينمائية مرآة للحياة كما يرونها وكما يحسونها.

ولعل «الأرض تميد» خير مثل على ذلك النوع من الأفلام.

فمخرجه «فيسكونتى» حاول فيه ملاحظة واكتشاف معاناة الإنسان من خلال حياة أسرة فقيرة من صيادى الأسماك تعيش فى جزيرة صقلية، على حافة هاوية الموت ـ والبطالة والشتات؛ كما أن روما مدينة مفتوحة للمخرج «روبرتو روسيلليني» هو الآخر مثل رائع على جنوح صانعى أفلام الواقعية الجديدة إلى تصوير العالم والإنسان دون تزويق فضلا عن أن «روسيلليني» لم يكتف فيه بوصف الحياة كما كانت فى روما والاحتلال «الألمانى» لها فى أيامه الأخيرة إنما دعا ضمنيا إلى القيام بعمل ما، من أجل تجاوز مثل هذا الواقع المرير، وعدم تكراره فيما هو قادم من أعوام.

يبقى أن أقول إن الواقعية الجديدة. لم تأت من فراغ ـ فهى ليست منبتة الصلة بماضى السينما الإيطالية وبخاصة ما كان متصلا بالعهد الذهبى لتلك السينما أيام أن كانت الأفلام صامتة.

إنها متأثرة بأفلام تلك العهد ما فى ذلك شك. كما أنها متأثرة بالتيار الواقعى فى السينما الأمريكية. فلا أحد من مخرجيها فى أثناء عقد الأربعينيات إلا وكان قد شاهد فيلم «الجماهير» لصاحبه المخرج الأمريكى «كنج فيدور» وفيلم جشع لصاحبه المخرج الأمريكى المنحدر من أصل ألمانى «أريش فون استروهيم».

ومتأثرة كذلك بتيار الواقعية الشعرية فى السينما الفرنسية، ذلك التيار الذى كان المخرج «جان رينوار متبنيا له فى فرنسا إبان عقد الثلاثينيات».

ويعرف عن فيسكونتى أنه درس السينما على يدى رينوار، وعمل مساعداً له فى أثناء قيامه بإخراج فيلم «تونى».

هذا ولم تعمر الواقعية الجديدة طويلا. حقا بعض أفلامها حقق نجاحا كبيرا.

ولكن معظمها اعتمد فى تغطية نفقاته، حتى ولو كانت ضئيلة ، على إيراداته من خارج البلاد.

وفضلا عن ذلك فقد أسهمت فى القضاء عليها شعبية الأفلام الأمريكية واكتساحها السوق الإيطالية، مما أدى إلى حرمان الفيلم الإيطالى مما كان متبقيا له من نصيب داخل سوقه الوطنى.

وقد تساوت فى تلك النهاية الفاجعة أفلام الواقعية الجديدة مع الأنواع الأخرى من الأفلام، أما الضربة القاتلة للسينما الإيطالية فقد جاءت من المحكمة الدستورية عندما قضت عام ١٩٧٦م بعدم دستورية التشريعات التى تحد من حرية البث التلفزيونى عن طريق محطات خاصة.

فبسبب ذلك القضاء ارتفع عدد محطات التلفزيون إلى أربعمائة محطة تعرض يوميا ألفاً وخمسمائة فيلم.

وليس من شك أن ذلك الكم الهائل من العروض كان لابد أن يدمر سوق السينما.

فإذا بالإقبال على مشاهدة الأفلام فى دور السينما ينخفض من ٥١٣ مليون متفرج عام ١٩٧٥م إلى ٢٤٢مليون متفرج عام ١٩٨٠م.

ويظل ينخفض إلى أن يصل إلى ١٦١ مليون متفرج عام ١٩٨٣م، وعند الرقم الأخير يبقى ثابتا طوال عقد الثمانينيات.

وختاما فقد لا أكون بعيدا عن الصواب إذا ما جنحت إلى القول بأن سنوات عقد الستينيات هى السنوات الذهبية فى تاريخ السينما الإيطالية.

فهى والحق يقال سنوات المخرجين العظام، «فيلليني، بازوليني، أنطونيوني أفيسكونتى برتولوتشى، روزى».

جميعا درسوا حرفة السينما على أيدى مخرجى الواقعية إبان عقدى الأربعينيات والخمسينيات.

وبفضل ما تعلموه نضجوا في لحظة مناسبة أتاحت لهم فرصة الإبداع.

ففى عقد الستينيات هذا كان لايزال للأفلام جمهور كبير يتردد على دور السينما. وفيه بدأ استعمال الكاميرات الجديدة.

والإحساس بأن ثمة إمكانات لنهضة سياسية واجتماعية شاملة.

والأهم تحدى السينما الأوروبية للرقابة ونجاحها فى توسيع رقعة حرية التعبير.

الاتجاهات السينمائية من الواقعية الاشتراكية
إلى الواقعية النقدية الروسية الجديدة

أ. د فاروق الرشيدى

أستاذ الإخراج بالمعهد العالى للسينما

وينقسم هذا البحث إلى أربعة اتجاهات هى: مرحلة الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى ومرحلة الأفلام الحربية أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية، ومرحلة الأفلام السوفيتية المأخوذة عن الأدب العالمى والروسى، وأخيرا مرحلة الواقعية النقدية الروسية الجديدة، وهى المرحلة التى بدأت بالبروسترويكا فى الاتحاد السوفيتى، وفى هذه المرحلة تفتت الاتحاد السوفيتى وأصبح هناك دولة روسيا بدلا منه. وتمتد هذه المرحلة حتى الآن. وسوف نتكلم بإيجاز عن الواقع الاجتماعى والسياسى والتكنيك السينمائى الذى صاحب كل اتجاه.

فإذا تكلمنا عن مرحلة الواقعية الاشتراكية فإننا نقول إن مدرسة الواقعية الاشتراكية ظهرت فى روسيا بسبب الظلم والإقطاع الذى كان موجودا قبل الثورة البلشفية التى قامت عام ١٩١٧م وفى بداية ظهور الشيوعية أدرك السوفيت قيمة السينما كسلاح مؤثر من أسلحة الدعاية.

وكان لينين يرى أن السينما هى أهم الفنون جميعا. وقد أمم السوفيت السينما عام ١٩١٩م وكان تأميم السينما السوفيتية له تأثير ذو شقين بالنسبة للمخرجين السوفيت، شق يحمل قيمة فنية وشق يحمل ضررا جسيما، أما من جهة القيمة الفنية فإن ذلك التأميم قد حرر السينما من الروح التجارية وأتاح للمخرجين فرصة التجربة ليروا إن كانت أفلامهم

تمجد الثورة والأيدلوجية الشيوعية، أى أصبحت السينما سينما سياسية موجهة لخدمة الخط الشيوعى. هكذا كان الجو فى بداية ظهور السينما فى العصر الصامت حيث بدأ مخرجو السينما السوفيتية العظام أمثال بودفكن وإيزنشتين ودافشنكو والكسندووف وغيرهم.

وقد أخرج أيزنشتين عدة أفلام منها فيلم أكتوبر وفيلم إضراب وفيلم المدرعة بوتومكين عام ١٩٢٥م الذى يعتبر من أهم أفلامه بوجه خاص، ومن الأفلام السوفيتية والعالمية بشكل عام، وترجع أهمية هذا الفيلم منذ بداية التفكير فى إخراجه حيث كان أيزنشتين قد كلف بإخراج فيلم عن الثورة الروسية السابقة التى كانت عام ١٩٠٥م ولم تنجح، وقد غير مكان التصوير أكثر من مرة وكان شديد التحمس للتصوير على «السلالم» الرخامية فى أوديسا حيث قام جنود القيصر بمذبحة المواطنين عقب التمرد الذى قام على المدرعة بوتومكين. وكانت المدرعة بوتومكين. الأصلية قد فكت أجزاؤها، ولكن أيزنشتين حصل على إذن باستخدام سفينة من نفس الطراز وهى «الحواريون الاثنا عشر» لتصوير مشهد الاجتماع أما المشاهد الأخرى التى كانت على ظهر السفينة فقد صورت على الطراد كومنترن وكان معظم الممثلين فى الفيلم من سكان أوديسا وبحارة الأسطول الروسى.

وقد أخرج أيزنشتين فيلمه فى خمسة فصول وتتألف هذه الفصول من مئات اللقطات. وكان الفصل الأول بعنوان (رجال وديدان) والفصل الثانى بعنوان (دوامة على سطح مؤخرة السفينة) والفصل الثالث (نداء من الموتى) والفصل الرابع (سلالم أوديسا) والفصل الخامس (مواجهة الأسطول)

وفيلم المدرعة بوتومكين يقدم موضوعا ذا طابع تسجيلى أكثر مما يقدم قصة، وموضوع الفيلم هو مقاومة الطغيان والمدرعة فيه هى الرمز. ولا يقتصر الطابع التسجيلى فى فيلم المدرعة بوتومكين على الشخصيات فحسب، بل على طريقة تقديم مشاهد الفيلم نفسه حيث إن مشاهد الفيلم شبيهة بالفيلم التسجيلى أكثر من الفيلم الروائى.

وقد اهتم أيزنشتين اهتماما كبيرا بتكوين اللقطة من حيث الضوء والظلال وكيفية استخدام السلم الرمادى الخاص بالأفلام (الأبيض والأسود) وقد استطاع أيزنشين أن يجعل اللون الرمادى هو اللون السائد فى فيلم المدرعة بوتومكين على حد قوله فى كتابه (مذكرات مخرج سينمائى) «وكان اللون الرمادى مكونا من ثلاثة عناصر أساسية هى:

اللمعة الفولاذية القاسية لجوانب السفينة الحربية والنغمة الندية للضباب الرمادى، وعنصر ثالث يمكن أن يقال إنه يتركب من الاثنين فهو يؤلف بين لمعة الأول وطراوة الثانى، فهو تصوير متنوع لسطح البحر داخل تدرجات اللون الرمادى. وقد وصلنا باستخدام اللون الرمادى فى الفيلم إلى آخر منتهاه. من الناحيتين، فقد وصلنا به إلى اللون الأسود ممثلا فى ملابس الضباط السوداء وفى اللقطات السوداء التى تصور ليلة القلق، ووصلنا به إلى اللون الأبيض ممثلة فى القماش المشمع الأبيض فى مشهد إطلاق النار وفى أشرعة القوارب البيضاء وهى تسرع إلى المدرعة بوتومكين، وفى قبعات البحارة البيضاء وهى تتطاير فى المشهد الأخير.[1]

ويعتبر فيلم المدرعة بوتومكين من أهم الأفلام فى السينما العالمية من أيام السينما الصامتة وحتى الآن. ويعتبر فصل سلالم أوديسا من أكثر مشاهد الفيلم أهمية وخصوصا من ناحية تكوين الكادر والمونتاج ولا تجد كتابا أكاديميا عالميا يتكلم عن تكنيك الإخراج السينمائى وخصوصا المونتاج إلا ويذكر فيه قيمة هذا المشهد من ناحية أنواع المونتاج المختلفة التى استخدمها أيزنشتين وذلك لشرح نظرية أيزنشتين فى مونتاج التصادم. لقد وضع المخرج النور فى تضاد مع الظلام والخطوط العمودية مع الأفقية واللقطات الطويلة مع الموجز واللقطات الكبيرة مع البعيدة والمناظر الساكنة مع لقطات المتابعة والحركة الصاعدة ويقابلها الحركة الهابطة.

وإذا تتبعنا رحلة فيلم المدرعة بوتومكين على شاشات العالم نجد أنها مازالت مستمرة حتى يومنا هذا بعد أن حظى الفيلم بشهرة واسعة باعتباره من أهم أفلام الواقعية الاشتراكية. ويذكر بورنيف فى كتابه (سيرجى أيزنشتين) [2] أن مسيرة المدرعة بوتومكين على شاشات العالم كانت مظفرة بالنجاح حقا فقد ملك الفيلم عقول المشاهدبن وخصوصا فى الأحياء العمالية بالغرب. وكرست للفيلم المقالات بل والأشعار واللوحات فى جمهوريات الاتحاد السوفيتى. وقال عنه شارلى شابلن إنه «أفضل فيلم سينمائى فى العالم». واختارته أكاديمية السينما الأمريكية كأفضل فيلم لعام ١٩٢٥م وحصل فى معرض الفنون

(١) أيزنشتين سيرجى ـ مذكرات مخرج سينمائى ـ ترجمة أنور المشرى وزارة الثقافة و الإعلام ـ القاهرة ١٩٦٣م ص ١٩٥ .

(٢) انظر ر. يورنيف وآخرون (سيرجى أيزنشتين) ترجمة سعيد مراد ـ دمشق ١٩٨٣م .

بباريس على «أسمى جائزة» وهى الميدالية الذهبية الكبرى. ومن أهم البراهين التى توضح تأثير الفيلم على الجماهير هو الانتفاضة التى قام بها بحارة سفينة «المحافظات السبع» الهولندية بعد مشاهدتهم للفيلم.

وفى عام ١٩٥٠م أى بعد ربع قرن من ظهور الفيلم صدرت نسخة منه جديدة وقد أضيف إليها موسيقى الملحن كريوكوف وأخذ الفيلم طريقه إلى الشاشة فى الاتحاد السوفيتى وخارجه وبالرغم من أن التجربة لم تصادف التوفيق التام فإن الفيلم أثار موجة جديدة من الاهتمام، فقد عرض بباريس عام ١٩٥٤م واستمر عرضه عدة أشهر فى واحدة من خيرة الصالات، وبعنوان (خيرة أفلام العالم) وليست هذه العبارة مجرد صدفة إعلانية، فقد حصل الفيلم مرتين على لقب (أفضل فيلم فى كافة الأزمنة) وذلك فى استفتائين دوليين نظمتهما مكتبة السينما الوطنية ببروكسل، كانت المرة الأولى عام ١٩٥٤م والمرة الثانية عام ١٩٥٨م أثناء استفتاء خيرة أفلام كافة الأزمنة والذى نظم فى إطار معرض بروكسل الدولى، وقد طلب حين ذاك من مائة وسبعة عشر ناقدا من كافة بلدان العالم وضع قائمة بأحسن ثلاثين فيلما أخرجت فى العالم وقد أدرج مائة وثمانية نقاد (المدرعة بوتومكين) فى قوائمهم وبذا حصل على المركز الأول متقدما على الفيلم التالى بعشرة أصوات.

وفى ألمانيا أثيرت دعوى قضائية ضد الفيلم بوصفه عملا يساعد على إحداث انقلاب.

وقد أعمل الرقباء فى كافة الدول البرجوازية مقصاتهم فى الفيلم، ففى أمريكا حذفت مشاهد من الفيلم، وعندما زار أيزنشتين الولايات المتحدة وزع أعضاء منظمة (الكوكلوكس كلان) منشورات طالبوا فيها بطرد المخرج الأحمر وقالوا إنه أخطر من فرقة جنود حمر. [١]

وهكذا نرى أنه بعد مرور مائة سنة على ظهور السينما بوجه عام، وسبعين سنة على ظهور المدرعة بوتومكين نرى أن هذا الفيلم ولو أنه فيلم صامت، إلا أنه عاش ما يقرب من

---

(١) انظر ريوريف ـ مرجع سابق.

ثلاثة أرباع قرن كقيمة فنية عالية، وأنه فيلم لكل الأزمنة ولكل الشعوب، لما يحتويه من تكنيك سينمائي عالٍ فقد أبدع مخرجه في استخدام كل عناصر تكوين هذا الفيلم لكي يظهر الإيقاع الذي يؤثر حتما في المتلقي في أي مكان وفي أي زمان.

ومما هو جدير بالذكر أن ايزنشتين كان يقول لطلبته في المعهد المركزي للسينما بموسكو (الفجيك) إن الفنون جميعا تطمح إلى الحركة حتى الرسم والتصوير الفوتوغرافي ليس فيها ركود، وإنما ايزنشتين يعطي لطلبته تمارين صيفية في تفتيت اللقطة بواسطة صورة فوتوغرافية أو زيتية وكانت نصوصهم التنفيذية تحتوي على تفتيت لكل لقطة كاملة مع شرح لسلسلة اللقطات يتم استنتاجه من طريقة بناء التفصيلات في فراغ موحد حيث إنه يمكن تفتيت الصورة إلى ٦ لقطات مستقلة أو أكثر ويمكن استغلال اللقطات اعتمادا على تسلسهاوأهميتها الصورية لخلق علاقات سببية مختلفة تماما عن طريق المونتاج.

ويؤكد أهمية المونتاج ماقاله ايزنشتين «ان اللقطة هي الخلية الأولى للمونتاج «ثم يقول» وإذا كان لنا أن نشبه المونتاج بشئ فإننا يجب أن نشبه مجموع قطع المونتاج ـ اللقطات ـ بسلسلة الإنفجارات في آلة الاحتراق الداخلي التي تحرك السيارة أو الجرار» (١)

وهذا يفسر لنا كيف أن المخرجين الرواد في العصر الصامت كانوا يؤكدون أن المونتاج هو الأساس في الفيلم. وإن كنا لا نوافق الناقد السينمائي الإنجليزي أرنست لندجون في كتابه «فن الفيلم» عندما يذكر «أن أساس الفن السينمائي هو المونتاج» بهذه العبارة يبدأ بودفكن كتابه الكلاسيكي «الفن السينمائي» وهي عبارة تصدق اليوم بقدر صدقها مادامت هناك سينما في الوجود. ولم يتغير مدى صدق هذه العبارة رغم ظهور الصوت، ومن المستبعد أن تتأثر بظهور «الألوان أو التليفزيون» (٢)

وسبب عدم موافقتنا للناقد أرنست لندجون هو أنه كتب كتابه «فن الفيلم» عام ١٩٤٨م أي بعد ظهور الصوت، وكذلك بعد أن عرضت في السينما العالمية أفلام لا تعتمد على المونتاج فقط كأساس لها، بل اعتمدت على عناصر أخرى مثل تكوين الكادر وعناصر الصوت المختلفة مثل الكلمة والمؤثرات الصوتية والموسيقى والصمت وكذلك بقية

---

(١) S. Eisen Stein, Film Form, edited and Tras Lated by J. Leyda N.Y., 1'57, p. 57.

(٢) لندجن أرنست (فن الفيلم) الألف كتاب العدد ٢٤٧، مؤسسة كامل مهدى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ ـ ص٤٠.

عناصر تكوين الفيلم الأخرى، وصحيح أنه فى الفترة الصامتة كان المونتاج هو الأساس لكن بعد تقدم السينما وتطورها أصبح المونتاج ليس هو الأساس ولكنه فى رأينا من أهم عناصر تكوين الفيلم، والأمثلة كثيرة من أفلام الواقعية الجديدة والموجة الجديدة فى فرنسا.

ننتقل بعد ذلك إلى مرحلة الأفلام الحربية فنقول «إن الأفلام الحربية التى أنتجت فى السينما العالمية عن الحرب العالمية الثانية اختلفت من بلد إلى آخر بسبب الاختلافات الاجتماعية والأيدلوجية والاقتصادية بين دول العالم ،وجدير بالذكر أن الحرب العالمية الثانية كان لها انعكاسها على الفيلم السينمائى فى كل من المعسكرين المتحاربين، حيث كانت دول (المحور) وتمثله ألمانيا وإيطاليا واليابان تحارب «الحلفاء» وتمثلهم الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى وانجلترا وفرنسا، والذى يهمنا فى بحثنا هذا هو تأثير الحرب على الاتحاد السوفيتى، وهنا نستطيع القول إن الاتحاد السوفيتى كان يتناول موضوع الحرب العالمية الثانية وحركات المقاومة السرية والعلنية ضد الألمان، وقد أنتجت السينما السوفيتية كثيراً من الأفلام الحربية عن الصراع مع الحكم النازى، ومن أمثلة الأفلام الحربية التى أنتجت فى بداية الحرب العالمية الثانية أفلام أطلق عليها (المجموعات الحربية) حيث كل مجموعة تتكون من قصتين أو ثلاث قصص مناسبة للأحداث. وفى عام ١٩٤١ و ١٩٤٢م تم إنتاج ١٢ مجموعة اشترك فيها مجموعة كبيرة من أهم كتاب السيناريو والمخرجين والممثلين المشهورين، وقد ظهرت المجموعات الأولى فى ظروف صعبة حيث كان النازيون يواصلون الهجوم بقواتهم تجاه لينينجراد وموسكو، نجد الممثلين والفنيين والسينمائيين يرفعون الجرحى فى الصباح ويتجهون فى الليل لتكملة التصوير، وقد ظهرت المجموعة الأولى عام ١٩٤١م وتتكون من ثلاث قصص أخرجها المخرج سيرجى جياسيموف بعنوان «لقاء مع مكسيم». ومن القصص التى كانت فى فيلم «لقاء مكسيم» قصة بعنوان «حلم يتحقق» وهى قصة تصور هتلر وهو يرى فى الحلم نابليون وفارسا ألمانيا وضابطا قيصريا وجميعهم يحاولون إقناع هتلر بوقف الحرب ويحذرونه من فشله مثل الحروب العدوانية السابقة، وظهرت المجموعة الثانية بعنوان (المرأة العجوز) وفيها قدم المخرجان (كوزنتسيف) و (أونشتام) قصة قصيرة تسخر من هتلر وهى تحكى أن نابليون يذهب إلى مكتب التلغراف ويطلب إرسال برقية إلى هتلر موجزة مكتوب فيها (جربت لا أنصح) توقيع نابليون وقد أثرت هذه القصة فى حماس الجنود تأثيرا كبيرا فى الجبهة.

ومن الأفلام التى كان لها صداها الكبير من هذه المجموعات قصة «وليمة فى جبرمونيكا» من إخراج فسيفولود بودفكن، ويعتبر هذا الفيلم أول محاولة لها قيمتها الفنية لإنتاج فيلم روائى أثناء الحرب العالمية الثانية، ويحكى الفيلم عن قصة احتلال النازيين لقرية جبرمونيكا، وأظهرت قسوة وحشية الهجوم النازى على هذه القرية. ويحكى الفيلم عن أن هناك امرأة عجوز تقيم وليمة للضباط الألمان فى بيتها، ولكنهم يتخوفون من أن يكون الطعام به سم فيجبرونها على أن تأكل أولا ثم يأكلون بعد ذلك، وبعد فترة قصيرة تسوء حالتهم جميعا بما فيهم هذه السيدة العجوز التى كانت تأكل فى هدوء ولا يهمها الموت فى سبيل الانتقام من أعداء بلادها وتستقبل الموت فى شجاعة.

وكثرت الأفلام التى تتناول النضال ضد النازية وكان أول فيلم كبير يتحدث عن مقاومة النازيين كان فيلم (أمين لجنة الحزب فى المنطقة) سنة ١٩٤٢م إخراج إيفان بيريف وكان هذا الفيلم فى ذلك الوقت يعتبر قيمة فنية كبيرة لأنه أول فيلم يصور حقيقة الحرب وبطولات الجنود السوفيت وخصوصا أنه جسد بشكل إنسانى يجعل المتلقى يتعاطف مع السوفيت.

ومن أهم الأفلام أيضا فيلم (٢١٧) إخراج ميخائيل روم، ويحكى الفيلم عن قصة ثلاثة من السوفيت جعلهم الألمان يخدمون كعبيد لأسرة برجوازية ألمانية ونستطيع القول إن هذه الأفلام سواء المجموعات التى كانت تتكون من قصص قصيرة أو الأفلام الطويلة التى كانت تركز بشكل مباشر على قوة الشعب السوفيتى وإصراره على الانتصار على الألمان.

أما الأفلام الحربية التى كانت من الحرب العالمية الثانية، فهى تنقسم إلى أفلام مباشرة وأفلام غير مباشرة، كان لها وقع كبير على المتلقى سواء فى الاتحاد السوفيتى أو فى العالم.

وقد ظهرت أفلام حربية كثيرة فيما بعد الحرب وكانت أغلب هذه الأفلام فى فترة حكم استالين وكان معظمها أفلاما مباشرة، واستمرت هذه الأفلام حتى عام ١٩٥٣م وهى أفلام تظهر البطولة الحقيقية للجيش السوفيتى بشكل استعراضى، وهذه الأفلام نجحت فى تجسيد المعارك الحربية، ولكن معظمها فشل فى أن يجعل المشاهد يتفاعل معها، بل جعلته يحس بعدم الاكتراث، وذلك مرجعه كما ذكرنا إلى أن المخرج كان يهتم بالملاحم

الحربية التاريخية أكثر مما يهتم بأعماق أبطاله، بعد هذه الفترة كانت هناك نوعية من الأفلام تغوص فى أعماق شخصيتها مثل فيلم (الطلقة ٤١) إخراج جريجورى تشوخراى عام ١٩٥٧م فقد جعل المخرج إحدى البطلات وهى شيوعية تقع فى حب أسيرها البرجوازى حيث كان الفيلم يدور أثناء المعارك الأولى للثورة الشيوعية، ولكن عندما يهم الأسير بالهرب تقتله. وقد اعتبر هذا الفيلم جريئا فى تناوله وكان الجمهور يتعاطف مع الفيلم الذى يتناول العلاقات الإنسانية ويركز عليها فى أثناء الحرب، سواء فى المعارك الأولى للثورة الشيوعية، أو ما بعدها فى الحرب العالمية الثانية، ومن هذه الأفلام أيضا فيلم «عندما تطير الغرانق» عام ١٩٥٧م إخراج ميخائيل كالاتوزوف، وقد نال هذا الفيلم عدة جوائز عالمية، والفيلم يدور بشكل غير مباشر عما حدث فى الحرب حيث إن الفيلم يعكس ما خلفته الحرب عن طريق بطلة الفيلم، وهى فتاة تسمى فرونتكا، وهى تحب شابا يسمى باريس، وقد اتفقا على الزواج، ويبدأ الفيلم بتكوينات تلعب فيها الظلال والإضاءة دورا هاما فى نقل السعادة التى يعيشها أبطال الفيلم إلى المشاهد إلى أن تأتى الحرب ويقتل باريس فيها. وقد غاص الفيلم فى أعماق فرونتكا ونقل للمتلقى المرارة التى كانت تعيشها فى انتظار حبيبها إلى أن حاول شقيق خطيبها أن يتزوجها فرفضت تماما حيث الفرق الشاسع بين طباع وأخلاق الشخصيتين.

فى هذا الفيلم نجح المخرج فى استخدام معبر لعناصر الصوت حيث استخدم أسلوب التضاد بين الحدث والموسيقى عندما نرى الجندى الذى أتى لكى يخبر أهل الجندى باريس بأنه قد توفى فى الحرب، ويقابل فرونتكا وهو بلا اكتراث يعزف على الهارمونيكا نغمة مرحة بفمه ويخبرها فى الوقت نفسه بوفاة حبيبها، إن استخدام عنصر الموسيقى بالتضاد مع الحدث جعل المتلقى يحس بالصدمة القاسية التى عاشتها فرونتكا عند سماع هذا الخبر بهذه الكيفية.

والفيلم يعكس الحياة الاجتماعية فى أثناء وبعد الحرب بشكل مؤثر تماما لدى المتلقى. وفى نهاية الفيلم تذهب فرونتكا بطلة الفيلم لكى تهدى باقة ورد إلى المحاربين الذين نجوا من الحرب، وفى السماء تطير الغرانق وهو نوع من الطيور يطير بشكل جماعى وهكذا ينتهى الفيلم الحربى، ولكنه بشكل رومانسى غير مباشر. يعكس مشاعر المواطنين

وحياتهم أثناء وبعد الحرب. وقد نشر الاتحاد السوفيتي كعادته سيناريو هذا الفيلم مصور بالكادرات والحوار فى عام ١٩٧٢م فى سلسلة أعظم الأفلام السوفيتية، كما نشر من قبل فيلم المدرعة بوتومكين إخراج أيزنشتين، وكذلك فيلم «أنشودة جندى» إخراج جريجورى شوخراى ١٩٥٩م .

ومن أهم الأفلام الحربية أيضا فيلم (مصيرانسان) تمثيل وإخراج باندرتشوك الذى كان يلعب دور أندريه سوكلوف بطل الفيلم. والفيلم يدور حول أندريه الإنسان الذى يمر بجميع محن الحرب وهو إنسان بسيط صاحب أسرة مكونة من زوجة وولد وبنت، وخلال الحرب يفقد أسرته ويلتقى بطفل صغير ويتبناه.

والفكرة الأساسية للفيلم هى أنه من كثرة أهوال الحرب يشتاق الإنسان إلى السلام وقد استطاع المخرج أن يؤكد على هذه الفكرة بشكل معبر فى استخدامه لجميع عناصر تكوين الفيلم. فمثلا فى تكوين الكادر استطاع المخرج عندما قابل اندريه الطفل وجدناهم فى مساحة كبيرة فى لقطة بعيدة جدا وكأنهم هم الاثنين فى ضياع، وفى مشاهد الكنيسة التى تحولت إلى معتقل نازى نرى أندريه وهو يحاول قتل أحد المعتقلين حيث إنه حاول أن يوشى بزميل له وكذلك استخدم المخرج فى تكوين الكادر الظلال والضوء بشكل معبر عندما كان باندرتشوك (تحت الشجرة) وقد استخدم الموسيقى أيضا بشكل معبر عندما كان اندريه يسير لمقابلة القائد، وكذلك استخدم موسيقى الكمان عندما كان أندريه يحكى للرجل الذى قابله ما حدث له ونرى فى خلفية التكوين السحاب الأبيض، وكذلك استخدام المخرج صوت قطرات المياه بعد مشهد القتل فى الكنيسة. إنه بلاشك من أهم الأفلام التى تدعو إلى نبذ الحرب بشكل غير مباشر.

ثم ننتقل بعد ذلك إلى الأفلام السوفيتية المنقولة عن الأدب سواء من الأدب الروسى أو الأدب العالمى فمن الأدب الروسى نجد فيلم الحرب والسلام إخراج باندرتشوك وتأليف تولستوى وقد أنتج عام ١٩٦٥م وقد لعب باندرتشوك شخصية بيير فى الفيلم وقد أنتج الاتحاد السوفيتى هذا الفيلم فى أربعة أجزاء مدتها حوالى سبع ساعات وكان باندرتشوك أمينا فى نقل الأدب إلى السينما حتى أنه نقل ما كتب فى الأدب بالضبط فمثلا عن شخصية بيير نجد فى أدب «تولستوى» فى الحرب والسلام أن بيير عند إعدام خمسة جنود

لم يسمع بيير صوت إعدام الشخص الخامس رغم أنه سمع أصوات من سبقوه فى الإعدام حيث كانوا جميعا واقفين صفا واحدا، ولكن كل الذى تذكره أنه شاهد العامل الشاب يسقط فجأة من الحبال والدماء تنفجر منه ويقع على الأرض... إلخ.. ما كتب فى القصة. وقد نفذ باندرتشوك عندما أخرج الفيلم ما كتبه تولستوى بدقة بالغة وهذا الاستخدام فى حد ذاته يعتبر استخداما ذكيا ومعبرا (للصوت الذاتى) أى أن جميع الموجودين فى المشهد سمعوا الطلقات إلا بيير نظرا لتأثره الشديد من مشهد إعدام هذا العامل الشاب الصغير، لذلك فإن هذا المشهد يحسب كقيمة فنية لبندرتشوك.

وحيث إن بندرتشوك قد أخرج فيلم «الحرب والسلام» كملحمة حربية وأدبية وكان صادقا تماما مع الأدب، فإن هذا فى نظرنا يعتبر نقطة الضعف التى أصابت الفيلم حيث كان الفيلم مكونا من أربعة أجزاء وبه ملل وتكرار وتفاصيل مملة لأننا نرى أن هناك فرقا واضحا بين الأدب الروائى والفيلم الروائى، حيث إنه إذا كان الأدب الروائى والفيلم بطبيعتهما يشتركان فى عنصر جوهرى هو القصة فهما لا يرويان القصة بطريقة واحدة أو لغة واحدة، وأفضل الأساليب لدراسة الفيلم هو الأسلوب الجديد الذى يرتبط بعلم الإشارات أو علم الدلالات (السيميوطيقا) ونحن فى هذا الصدد نوافق بورى لوتمان فى كتابه «سيمو طيقا السينما» عندما يتكلم فى الفصل الثانى عن اللقطة السينمائية، والفرق بينها وبين الكلمة فيذكر «أن للغة معانى (فونولوجيه) فى الفونيمات ومعانى (نحوية) فى الصيغ الصرفية ومعانى ثالثة (معجمية) فى المفردات، فاللقطة كذلك ليست هى الحامل الوحيد للمعنى الدلالى فى السينما فللوحدات الأصغر ـ تفاصيل اللقطة ـ معان، وللوحدات الأكبر ـ تتابع اللقطات ـ معان أيضا، ولكن اللقطة فى هذا الترتيب (والمقارنة بينها وبين الكلمة أيضا مناسبة فى هذا المقام) هى الحامل الأساسى للمعانى فى لغة السينما والعلاقة الدلالية التى هى علاقة العلامة بالظاهر التى تدل عليها هى أكثر العلاقات بروزا فى هذا المستوى [1].

(١) لوتمان بورى «مدخل السيموطيقا» إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد (سيموطيقا السينما) دار إلياس العصرية القاهرة ١٩٨٦م ص ٢٧٨ .

فإذا التزم المخرج بكل ما كتب فى الأدب ظهر الضعف واضحا كما ذكرت حيث إن اللقطة فى مكوناتها الدلالية تختلف عن الكلمة. ودليلنا على ذلك أن فيلم الحرب والسلام الذى أنتجته الولايات المتحدة الأمريكية قد لاقى نجاحا أكبر من فيلم الحرب والسلام السوفيتى، وكان الفيلم الأمريكى لا تزيد مدته عن ساعتين ونصف، وهو من إخراج «كنج فايدر» حيث إنه لم ينقل الأدب بحذافيره، بل جعل كل لقطة من الفيلم موظفة لخدمة الدال والمدلول. وفى هذا المقام يقول «موريس بيجا» فى مقالته (الفيلم والأدب): إن العلاقة بين الدال والمدلول فى الصورة أوثق مما هى عليه فى الكلمة وهذا يذكرنا بالقول الشائع: صورة واحدة تساوى ألف كلمة، والقول الشائع لا يكون دائما هو الصحيح، وهو فى هذه الحالة صحيح، وبعض الأحيان بل وغالبا ما هو أقل من الواقع، وهو بعيد عن الصواب فى أحيان أخرى. وهذا القول صحيح إذا كانت الفكرة التى يراد التعبير عنها تفهم بشكل أفضل بالأسلوب المرئى» [1].

وبهذا المعنى السابق نجد أن هناك كثيرا من الأدب الروسى قد نقل إلى السينما السوفيتية بشكل مقنع تماما ومؤثر فى الوقت نفسه لدى المستمع، وليس به تطويل أو ملل ومن أمثلة هذه الأفلام «فيلم آنا كارنينا» تأليف لتولستوى وإخراج «الكسندر زارخى» ١٩٦٨م وكانت مدة الفيلم ١٤٥ دقيقة وإذا كان هذا الفيلم قد أنتج أكثر من مرة فى السينما العالمية، إلا أنه من أفضل الأفلام التى أنتجت عن قصة «آناكارنينا» يعتبر الفيلم السوفيتى. (*)

وكذلك فيلم «الخال فانيا» عن مسرحية تشكيوف «الخال فانيا» إخراج «أندريه كونالوفسكى» وقد لعب «سموختنا نوفسكى» شخصية «الخال فانيا» ولعب «باندرتشوك» شخصية «د. استروف» وكان من أهم الأفلام التى تم نقلها من الدراما المسرحية إلى الدراما السينمائية.

وإذا كنا نتكلم عن الأدب السوفيتى ونقله إلى السينما فإننى أكتفى بهذه الأمثلة.

---

(١) بيجا موريس ـ مقالة (الفيلم والأدب) ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز مجلة الثقافة الأجنبية ـ السنة السادسة ـ العدد الأول ـ بغداد عام ١٩٨٦م ص ٢٠ ـ ٢١.

(*) أنتجت مصر فيلم نهر الحب إخراج عزالدين ذو الفقار وبطولة عمر الشريف وفاتن حمامة وذكى رستم عن قصة «آناكارينيا» تأليف تولستوى ويعتبر هذا الفيلم من أهم الأفلام المصرية وكذلك من أهم الأفلام التى نقلت من الأدب العالمى إلى السينما المصرية.

وجدير بالذكر أنه فى نقل الأدب العالمى إلى السينما السوفيتية وخصوصا الشكسبيريات فإننا نؤكد أن الاتحاد السوفيتى كان له السبق فى نقل أدب «وليم شكسبير» بشكل فيه إبداع سينمائى كبير ودليلنا على ذلك فيلم «هاملت» السوفيتى.

وقد نقل فيلم «هاملت» من الدراما المسرحية إلى السينما فى ٢٧ فيلما عالميا فى السينما الصامتة من عام ١٩٠٠م إلى ١٩٢٥م وكان أول فيلم صامت عن مسرحية «هاملت» عام ١٩٠٠م إنتاج فرنسى إخراج «كليمان كورثيه» وقد أخرج عن هاملت حتى ١٩٧٠م ٢٠ فيلما عالميا ناطقا منهم فيلم «هاملت» «الروسى» إخراج «كوزنيتسيف»[1].

ومما هو جدير بالذكر أن مسرحية هاملت من أطول المسرحيات التى كتبها شكسبير إن لم تكن أطولها جميعا فيبلغ عدد أبياتها ٣٧٦٢ بيتا، وبالتالى كان لابد من اختصارها عند تحويلها من المسرح إلى السينما. ومن أشهر الأفلام التى أنتجت عن مسرحية «هاملت» إخراج «لورانس أولفيه» الذى أخرج وأنتج واشترك فى السيناريو ولعب شخصية «هاملت» وهو من إنتاج انجلترا عام ١٩٤٨م وكذلك الفيلم السوفيتى «هاملت» الذى أخرجه وكتب له السيناريو «جريجورى كوزنيتسيف» عام ١٩٦٤م وقد استطاع «كوزنيتسيف» نقل روح «هاملت» إلى المتلقى أكثر من أى عمل سينمائى عالمى آخر، حيث استخدم المخرج عناصر الفيلم بشكل درامى مؤثر لدى المتلقى، وقد استطاع أن يجعل الموسيقار «تشستاكوفيس» أن يبدع فى استخراج جملة موسيقية متكررة لتدعيم الحدث، وكذلك استطاع المخرج عن طريق تكوين الكادر والإضاءة وبقية عناصر الفيلم المختلفة، أن يؤثر فى المتلقى وخصوصا أبيه استطاع أن يجعل الممثل سماختانوفسكى (*) الذى لعب شخصية «هاملت» فى الفيلم أن ينقل إحساس شخصية «هاملت» بفهم عميق للشخصية المترددة الباحثة عن قاتل أبيه. وقد كان هاملت بالأبيض والأسود ومدته ثلاث ساعات، ولكنه كان ممتعا حقا للمتلقى.

وكذلك قدمت السينما السوفيتية عن مسرحية «عطيل» فيلم «عطيل» فى عام ١٩٥٥ م مرتين مرة من إخراج «سيرجى بوتكيفتش» وكذلك فيلم «عطيل» وهو عن

---

(١) انظر بوتكيفتش سيرجى (شكسبير والسينما) العلم موسكو ١٩٧٣، (باللغة الروسية وهو غير مترجم إلى العربية ص ٢٤٢ : ٢٤٩ .

(*) المثل سماختانوفسكى ممثل من أهم ممثلين الاتحاد السوفيتى وقد أدى أدوارا هامة متباينة فقد لعب شخصية تشايكوفسكى فى فيلم تشايكوفسكى إخراج تالنكن وكذلك لعب شخصية الخال فانيا فى فيلم الخال فانيا.

الباليه الذى أخرجه «تشابوكيانى» وألف موسيقاه «لكسى ماتشافاريان» والذى لعب دور شخصية عطيل فى فيلم «يوتكيفتش» كان «باندرتشوك» وقد فاز الفيلم فى مهرجان كان فى عام ١٩٥٥م .

وقد أخرج «كوزنيتسيف» فيلم الملك «لير» عام ١٩٧٠م ولعب شخصية الملك «لير» الممثل «يورى يارفت»، وإذا قلنا إن «كوزنيتسيف» قد أخرج «هاملت» بالتصوير الأبيض والأسود والشاشة العريضة واستطاع أن يبدع فى استخدامه لجميع عناصر تكوين الفيلم نذكر أيضا أنه استطاع أن يبدع فى استخدام اللقطات الطويلة والإيقاع البطىء فى حركات الكاميرا وخصوصا حركة الكرين إلى أعلى فى معظم مشاهد الفيلم، لكى توضح الجموع من الشعب الذى أصبح بلا مأوى، فعندما تتابع الكاميرا الملك «لير» وهو غاضب يخرج إلى الشعب صاعدا سلم القلعة وكلما صعد الملك ركع الشعب (شعب الشحاذين) أمام الملك ركوعا كاملا... استطاع المخرج باستخدامه للمؤثرات الصوتية بديلا عن الموسيقى فى مشاهد الملك وهو يهيم على وجهه فى الصحراء، أن يؤثر فى المتلقى بشكل عميق، وخصوصا أنه استطاع قيادة الممثلين فى هذا الفيلم بشكل أضاف قيمة فنية كبيرة لهذا العمل الفنى، واستطاع بحق أن يصل إلى الفكرة الأساسية عند «شكسبير» فى الملك «لير» وهى (الثقة العمياء التى تؤدى بصاحبها إلى الدمار) وهذا ما أظهره «كوزنتسيف» بين الملك «لير» وأبنائه.

هذه نماذج توضح قيمة الأفلام السوفيتية المنقولة عن الأدب العالمى، وخصوصا أدب شكسبير من خلال المخرجين العظام من أمثال «يوتكيفيتش وكوزنتسيف».

وقبل أن ننتقل إلى المرحلة الأخيرة فى بحثنا وهى عن التحول إلى الواقعية النقدية فى أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات وحتى الآن أحب أن أذكر أن هناك من المخرجين السوفيت من لهم قيمة كبيرة ليس فى الاتحاد السوفيتى فقط، ولكن كسينمائيين عالميين منهم «أندريه تاركوفسكى» الذى أخرج فيلم «أندريه روبلووف» الفيلم الحائز على جائزة الاتحاد الدولى للصحفيين السينمائيين (فيبرس) فى مهرجان كان عام ١٩٦٩م وقد تخرج تاركوفسكى من معهد السينما فى موسكو (فجيك) ١٩٦٠ وأخرج فيلم «طفولة إيفان» ١٩٦٢م الذى حاز به على الجائزة الأولى الذهبية فى مهرجان فينيسيا فى نفس العام

وكذلك فيلم (سولاريس) الذى يعتبرملحمة الإنسان والعلم والمستقبل فى ظل السيطرة على الفضاء واكتشاف أبعاد الكون.

وكذلك من أهم المخرجين «أيجورتالنكن» الذى أخرج «فيلم تشايكوفسكى» وفيلم «سيريوجا» وفيلم «اختيار الهدف» وكلها من الأفلام الهامة فى الاتحاد السوفيتى وهو أستاذ بمعهد السينما بموسكو (فيجيك) وكذلك سيرجى باندرتشوك الذى أخرج فيلم «الحرب والسلام» وفيلم «مصير إنسان» حصل على لقب فنان الشعب وهو أيضا بمعهد السينما بموسكو (فيجيك).

وهكذا نصل إلى مرحلة الواقعية النقدية الروسية الجديدة فى ظل «البروستريكا». حيث كانت السينما السوفيتية قبل عام ١٩٨٨م أى قبل ظهور «البروستريكا» تنتمى إلى اتجاه الواقعية الاشتراكية وكان هذا الاتجاه يقوم بالتالى على مبدأ تأسيس الفن، أو بمعنى آخر على توجيه الفنون لخدمة الخط الاشتراكى، ومما لا شك فيه أن التوجيه فى الفن بهذا المعنى يعتبر تقييدا لحرية الفنان ويقلل من إبداعاته.. والسؤال الذى يطرح نفسه الآن من قبل المتلقى سواء فى روسيا أو فى العالم هو هل انعكست حركة «البروسترويكا» على السينما السوفيتية المعاصرة ومدى تأثيرها على صانعى الفيلم وعلى المتلقى؟ وهل أدت هذه الحركة إلى بروز أسماء جديدة وفتحت أمامهم الأبواب للابداع الفنى؟

فى الإجابة على هذا السؤال أقول نعم، وسوف أذكر أسماء بعض المخرجين الذين ساعدتهم ظروف «البروستريكا» على إخراج أفلامهم بحرية كبيرة أدت إلى ظهور مرحلة جديدة قوامها التحرر من الواقعية الاشتراكية السوفيتية والاتجاه إلى مانسميه الموجة الواقعية النقدية الروسية الجديدة، وكذلك سوف أتكلم على فيلمين من هذه الموجة وهما فيلم (الحب فى منتصف العمر) إخراج «روبين مورادیان» وفيلم (وجه آخر جميل) إخراج «أندريه رازوفسكى».

فيلم (الحب فى منتصف العمر) إخراج «روبين مورادیان» إنتاج ١٩٩٠م يبدأ الفيلم بأسرة مكونة من زوج وزوجة تقوم بتنظيف المنزل والزوجين فى حوالى الأربعين من العمر ويودع «فالوديا»وزوجه «أيرينا» بعد أن يخبرها أنه مسافر إلى الجنوب فى مهمة عمل، وفى الطائرة تكتشف أن هذه المهمة هى مهمة غرامية مع عشيقته أولجا الجميلة الصغيرة فى

السن وقد استطاع المخرج أن ينقل هذه المعلومات إلى المتلقى بأسلوب ساخر من خلال الحوار الكوميدى بين «فالوديا» وعشيقته «أولجا».

وعندما وصل (فالوديا وعشيقته) إلى الأوتيل فى جنوب الاتحاد السوفيتى ولما حالت الأمكانيات المتاحة فى الفندق أن يقيما فى حجرتين متجاورتين، بل أصبح كل منهما يقيم فى مبنى، وجدنا بداية النقد الواقعى للمجتمع حيث يلبس «فالوديا» ملابس وقبعة تعطينا إحساسا بأنه أجنبى، وخصوصا وأنه بدأ يتكلم بشكل كوميدى ساخر ويدخل خلف صديقته من أمام الحارسة فى المبنى الذى تسكنه أولجا وبعد أن يدخلا الفندق يقول لها بسخرية لاذعة (بروستريكا) وهو يعنى أن هذا انفتاح يساعد على اللهو والمجون، وهكذا ينقد المخرج (البروستريكا) وفى المشهد الذى نجد فيه «أولجا وفالوديا» فى حجرة «أولجا» ترى الحارسة (الديجورنى) تستدى «فالوديا» وتخبره بأن يترك الحجرة، وهكذا استطاع المخرج أن يوضح تأثير البروسترويكا فى نقد المجتمع بشكل لم نر مثله أيام الواقعية الاشتراكية فهو يكشف هذا المجتمع عن طريق إخراج «فالوديا» النقود ومحاولته رشوة الحارسة، ولكنها تمتنع بشدة وتوبخه فيطيع الأمر ويخرج، ولكننا بعد ذلك نراه باستمرار موجوداً فى الحجرة فنفهم أنه استطاع بواسطة الرشوة أن يتواجد معها أغلب الوقت، وكأنه مقيم معها، وكذلك نجد الواقعية النقدية يظهرها المخرج بوضوح فى المشهد الذى يأتى فيه «السباك» لكى يقوم بإصلاح دورة مياه حجرة «أولجا» فى الأوتيل، وهنا يعيد «فالوديا» ما فعله مع الحارسة (الديجورنى) حيث يطلب منه أن لا يصلح دورة المياه وينصرف فى مقابل بعض المال فيرفض «السباك» أيضا بشدة،ولكنه يزيد من مقدار الروبلات التى سوف يعطيها له، وذلك بأسلوب كوميدى راق، ومع ذلك يرفض ويصر على أن يعمل واجبه ولا يخرج، ولكننا نفاجأ بعد ذلك أن السباك يأتى لكى يصلح (دورة المياه) ثانيا ويبدأ فى التفاوض على المبلغ الذى سوف يأخذه من الحجرة، هذه التعرية للمجتمع الاشتراكى كانت مستحيلة فى ظل أفلام الواقعية الاشتراكية إضافة إلى أنه إذا كانت الواقعية الاشتراكية، تمجد فى الصناعة الروسية فى المجتمع الاشتراكى، نجد أن «البروستريكا» تعرى هذا المجتمع تماما، وذلك من خلال التهجم على الصناعة الروسية من خلال المشهد الذى كان «السباك» يقوم فيه بإصلاح دورة المياه فى حجرة «أولجا» ويقال إن سبب الإصلاح المتكرر لأنها صناعة روسية.

وفى المشاهد التى يقوم فيها كل من «فالوديا» و«اوجا» بالتنزه فى الجنوب نرى شخصا يقوم بتصويرهما فوتوغرافيا وعندما ينتبه كل منهما له ويسألانه لماذا يصورهما يتضح رجل معجب يحبها وانسامهما ويعطى لهما فى النهاية نيجاتيف الفيلم هدية رجل معجب بحبهما وانسجامهما ويعطى لهما فى النهاية «نيجاتيف» الفيلم هدية منه لهما (والسيناريست يزرع فى السيناريو هذا المشهد لكى يحصده فى نهاية الفيلم كما ستعرف). وفى أثناء وجود «فالوديا» مع «أولجا» يلمح زوجته «إيرنيا» تأتى إلى الأوتيل بصحبة بعض الأشخاص، ويرى شابا وسيما صغيرا بجوارها، لذلك يجن جنون «فالوديا» ويتعامل بخشونة مع صديقته «أولجا» التى تهدده بسفرها وتركه بمفرده إذا لم يعد إلى طبيعته الأولى. وفى النهاية يتفقان على أن تقوم «أولجا» بتصوير «إيرنيا» والشاب الذى معها.

وفى مشهد الرقص فى السفينة نجد المخرج وقد استخدم الموسيقى الغربية بشكل واضح ونرى «إيرينا» ترقص مع الشاب الصغير، منتهى الجرأة فى السفينة الغربية من شاطئ البحر، ونجد «فالوديا» وهو يتجسس عليها ويبدل ملابسه مع ملابس عامل النظافة ويدخل وهو متخفٍ بعض الشىء ويراقص زوجته «إيرنيا» ثم تكتشف «إيرنيا» أن «فلوديا» هو الذى يرقص وفجأة تنهار ويقوم «فالوديا» من النوم، وقد استطاع المخرج فى مشهد الحلم هذا أن يعكس ما يدور فى خلجات نفس «فالوديا» من أنه سمح لنفسه أن يسافر ويمارس الجنون ونحو ذلك على زوجته، ومع ذلك فقد كان جو مشهد الحلم توضيح كيفية تقدم التكتيك السينمائى السوفيتى الاستعراضى بشكل يوضح حرية الفنان فى ابداعه، وذلك من خلال استخدام المخرج لحركة الكاميرا وحركة «فالوديا» الاستعراضية واستخدامه للموسيقى الغربية التى كانت تدعم هذه الرقصة الانفعالية إلى أن اكتشفت زوجته «إيرنيا» أنه «فالوديا» وكذلك كان تأثير هذا المشهد على المتلقى تأثيرا فعّالا عندما اكتشف أن هذاحلم وليس واقعا.

تسافر بعد ذلك «أولجا» وتترك رسالة ونيجاتيف فيلم مع الرسالة إلى «فالوديا» الذى يأخذ الفيلم النيجاتيف ويقرر العودة هو الآخر، وعندما يعود يجد زوجته ترحب به، ولكنه يعاملها بخشونة، وأخيرا يطلب منها الانفصال وفى هذه الأثناء يأتى المعمل الذى طلب منه «فالوديا» أن يطبع له صور الفيلم مقابل مبلغ كبيرٍ وأن يأتى به بسرعة إلى منزله. وفى سرعة

يقذف «فالوديا» بالصور أمام «إيرينا» على الأرض وتكون المفاجأة له ولايرينا وللمشاهد فى أن هذه الصور هى الصور التى أخذها مع «أولجا» والتى صورها لهما الرجل المعجب بهما كما ذكرت سابقا، وهنا يبدأ الخلاف بين كل من «إيرينا وفالوديا» وهنا يحس المتلقى وكذلك «فالوديا» أن زوجته بريئة وأن الذى تخيله «فالوديا» عنها هو مجرد خيال. وفى مشاهد الختام استطاع المخرج عن طريق استخدامه لعنصر الموسيقى حيث كان استخداما دراميا كنا نسمع أغنية فى إحدى الصالات التى كان موجودا فيها فالوديا وهذه الأغنية تدعم الموقف الدرامى حيث إن «فالوديا» رأى امرأة شابة جميلة أخرى، وكلمات الأغنية التى يسمعها توضح معانيها حيرة «فالوديا» هل يعود إلى زوجته أم يبدأ مغامرة جديدة؟ وينتهى الفيلم بعد أن استطاع المخرج بأسلوب سينمائى متقدم أن يطرح فى هذا الفيلم طابعا سوسيولوجيا ونفسيا من خلال العلاقات الأسرية المتفسخة فى هذا المجتمع، وذلك بشكل تقدمى واقعى يوضح مدى تأثير حركة (البروستريكا) على فن السينما السوفيتية المعاصرة.

وفى الفيلم «وجه آخر جميل» إخراج أندريه رازوفسكى.

الفيلم يحكى قصة شاب صغير السن له علاقات نسائية مع فتيات غير متزوجات يبدأ الفيلم بعلاقته «بنيرا» ثم علاقته «بسفتلانا» ثم علاقته مع «بوليا» التى تزوجها ونرى «جينا» وهو يطلب من زوجته «بوليا» بعد أن تزوجها علبة سجائره، فى هذا المشهد يركز المخرج على علبة سجائر ماركة مارلبورو، وهذا يعنى قمة الانفتاح حيث إن هذه السجائر الغربية كانت من الصعب على المجتمع السوفيتى أن يتناولها ويدخنها. أما وقد كانت هناك البروستريكا والانفتاح، أصبح من الممكن أن يدخن المواطن العادى هذه السجائر التى كانت لا تباع من قبل إلا فى السوق الحرة وبالدولار.

وفى مشهد تلصص الرجل على منزل الزوجية «لجينا وبوليا» ومشهد التعارف بين «جينا» على هذا الرجل يعرف المشاهد أنه الزوج السابق لبوليا (ليوشنكا) ومشهد التعارف هذا يحمل فى مضمونه نقدا وبسطا للعلاقات الاجتماعية الأسرية الموجودة فى المجتمع السوفيتى وذلك عندما وجد «جينا» و«مطلق زوجه بوليا» يشربان الخمر، وأخذ الزوج السابق يحكى بكل صراحة عن علاقته «ببوليا» ويقوم الزوج السابق بالإمساك بتلابيب

جينا وتعنيفه له، ويطلب منه معاملة «بولينكا» معاملة كريمة، طبعا هذا منطق معكوس ثم لجينا، ثم نرى جينا وقد قرر الابتعاد عن «بولينكا» وممارسة حياته الأولى، ويذهب إلى لقاء النساء ويذكر لبوليا أنه مسافر، بينما هو فى الحقيقة على علاقة مع أخرى، وينكشف ذلك عندما تذهب «بوليا» وتكتشف ذلك فى المرقص وتسأل البارمان الذى يؤكد لها أن «جينا» له علاقات نسائية كثيرة، وأنه دائم التواجد مع صديقاته وعشيقاته فى المرقص منذ فترة كبيرة، وهنا يدرك المتلقى أن هناك تفسخا واضحا فى العلاقات الأسرية وأن «جينا» لم يحترم العلاقة الزوجية إطلاقا رغم الحب الظاهر أمام المشاهدين بين «جينا وبوليا» وفى مشهد مصارحة «بولينكا» بما شاهدت لأمها استطاع المخرج أن ينقل إحساس «يولنيكا» عن طريق إلقائها حيث بدأ المشهد بضحك «بوليا» باستهتار عندما سألتها أمها عن سبب تأخيرها، ثم تنفجر باكية وتذكر كل ما عانته من حياتها مع «جينا» ثم تسود فترة مقاطعة بينهما يعيش فيها «جينا» تارة مع فيرا صديقته القديمة وتعرف أنها الآن متزوجة من ضابط، ونرى «جينا» يلبس (جاكته الرسمى) وهو مع «فيرا» فى منزلها، وهذا يعطينا دليلا أكبر على مدى تفسخ العلاقات الزوجية خصوصا أن الزوج الضابط فى مهمة رسمية.

وكذلك يرى جينا مع أخريات ولكن فى إحدى علاقاته النسائية تتفق إحدى صديقاته مع صديق آخر لها بضرب «جينا» وهكذا يضرب هذا الصديق «جينا» بشكل فظيع حتى يخيل للمتلقى أن سوف يلقى مصرعه نتيجة هذا الضرب، وكان هذا المشهد فى الشارع بجوار سيارة «جينا» الذى يقف على قدميه ويركب سيارته ويسوق السيارة بصعوبة حتى يصل إلى منزل «بوليا» وهناك يفيق زوجها السابق على صوت سارينة سيارة «جينا» بعد أن وقع «جينا» على عجلة القيادة بجوار منزله، وهنا يفاجأ المشاهد بوجود زوج «بولنكا» السابق معها فى المنزل، وينزل ويحملان «جينا» ويخرجانه من السيارة إلى منزله وتعود المياه إلى مجاريها، ويعود «جينا» إلى «بولينكا» ويتناسى كل منهما ما فعله الآخر، وبعد أن يشعر «جينا» تماما نجد فى وجهه بعض الإصابات مما حدث له سابقا، وفى أثناء قيادته للسيارة يلمح وجهاً آخر جميلاً فيتوقف ويبدأ فى الذهاب إلى هذه السيدة الجميلة ليتعرف عليها ومن هنا كان اسم الفيلم (وجه آخر جميل) هكذا نجد روح التحول واضحة تماما فى السينما السوفيتية من الواقعية الاشتراكية والتجميد فى الخط الاشتراكى إلى الموجة الواقعية النقدية السوفيتية الجديدة بما فيها من نقد لاذع للمجتمع من خلال

التفكك الأسرى الموجود، وتفشى عادة شرب الخمر وما إلى ذلك من انحلال المجتمع.
وهكذا كان تأثير (البروتستريكا) على السينما السوفيتية واضحا فى إعطاء حرية كبيرة للفنان أن يبدع وأن ينتقد كما يشاء، كما رأينا فى فيلم «الحب فى منتصف العمر» وفيلم وجه آخر «جميل».

التوجهات الأساسية في السينما البريطانية

د. نبيـــل راغـب

لاشك أن بريطانيا من الدول الرائدة فى فن السينما وصناعتها. والفضل فى هذه الريادة يرجع إلى «وليم بول» الذى بدأ عمله السينمائى بالتقاط مناظر الأحداث السياسية والاجتماعية التى تهم الناس، وكذلك مشاهد الطبيعة فى تنوعها وتعددها ثم عرضها على المتفرجين. وكانت عملية فنية مثيرة ومشوقة فى أواخر القرن الماضى، فأقبل عليها الناس كأعجوبة لم تكن تخطر ببال أحد فى ذلك العصر. كانت الصورة الفوتوغرافية الثابتة اختراعاً مبهراً فى نظرهم، لكن أن تتحرك هذه الصورة بما فيها من شخصيات وأماكن فتلك أعجوبة الأعاجيب.

ثم اتجه «وليم بول» إلى أن يحكى قصة بالصور بدلا من مجرد تسجيل أحداث ومشاهد تستطيع الصحيفة أو المجلة أن تقدمها بين يدى القارئ. صحيح أنها ثابتة لكنها يمكن أن تنافس الصور المتحركة التى لا تخرج عن مضمونها. أما إذا اتجه الفيلم إلى الرواية أو القصة أو الحدوتة فإنه يستطيع بعنصر الحبكة والتشويق أن يقدم مالايستطيع أى فن آخر أن يقدمه. وبالفعل بدأ «وليم بول» الإخراج بفيلم «الجندى المرح» الذى قام به ممثلون مرتجلون أمام ديكور مختصر. ولم يخرج التمثيل والديكور عن الأنماط التى كانت سائدة فى المسرح فى ذلك العصر.

بهذا الفيلم أدرك «وليم بول» ضرورة إنشاء استديو خاص به للتحميض والمونتاج فيما بعد. وتم تأسيس هذا الاستديو فى عام ١٨٩٩م فكان أول استديو سينمائى بريطانى، وشهد منذ إنشائه وحتى عام ١٩٠٣م إنتاج أول أفلام سينمائية بمعنى الكلمة. ولم يفكر «وليم بول» فى كتابة قصص أو روايات خاصة بهذه الأفلام، إذ كان من الذكاء بحيث قرر إخراج الروايات أو الأساطير ذات الشعبية الكبيرة بين جمهور القراء فى بريطانيا، وبذلك فإن معرفة الجمهور بهذه الروايات أو الأساطير لابد أن تساعده على فهمها بسهولة دون كتابة جمل حوارية على الشاشة، وبذلك يتفرغ للاستمتاع بالصور المتحركة التى تجعل الحياة تدب فى الشخصيات التى قرأ عنها وعرفها بخياله فى تلك الروايات المحبوبة.

كانت أول رواية يخرجها «وليم بول» هى رواية «تشارلز ديكنز» الكوميدية الساخرة «مغامرات مستر بيكو». وكان الفيلم ترجمة سينمائية لأكثر المواقف الفكاهية شعبية عند الجمهور. ثم أخرج فيلما عن أسطورة «السيف السحرى» الذى استطاع الملك آرثر إخراجه من الحجر المدفون فيه لكى يتولى بعد ذلك عرش انجلترا منذ حوالى ألف عام. وكان أبطال وأمراء كثيرون قبل آرثر قد حاولوا إخراجه لكنهم فشلوا وبذلك لم يحصلوا على العرش. ومن الواضح أن المتفرجين لم يكونوا أقل من آرثر فى إحساسه بالإثارة وهو يخرج السيف من الحجر كأنه قطعة من الزبد.

ومع نجاح تجاربه الريادية أخرج الأغنية الفولكلورية الشهيرة أورا برو نوبيس التى تحكى قصة حب رومانسية فى منتهى الرقة والعذوبة. وإن كان «وليم بول» بأدواته البدائية الفجة لم يستطع إثارة إحساس المتفرج بهذه الرقة والعذوبة، فعاد مرة أخرى إلى الروايات الرائجة بين الجمهور ليخرج للروائى الإنجليزى «بالوار ليتون» روايته الشهيرة «أيام بومبى الأخيرة» وهى المدينة الإيطالية التى شهدت فى عهد الإمبراطورية الرومانية بركاناً دمرها تماماً وطمس معالمها، لكنها اشتهرت بعد ذلك بأبنائها الذين فروا فى هلع من أمطار البركان النارية التى طمرتهم لكن وجوههم وأجسادهم التى سالت عليها الحمم أحالتهم بعد ذلك إلى تماثيل مرعبة من المعادن صنعتها يد الكارثة.

ثم بلغ «وليم بول» قمة إبداعه بفيلم «رحلة نحو المحيط المتجمد» الذى كان مبهراً للمتفرجين الذين سمعوا كثيراً عن المحيط المتجمد وأهواله، وحاولوا أن يرسموا صوراً كثيرة

له فى خيالهم، لكن الفيلم جعلهم يرونه رؤية العين. وكان هذا الفيلم رائداً لكثير من السينمائيين الذى حرصوا على عنصر الإثارة والمغامرة وتصوير الأماكن المحفورة بالأهوال والمخاطر. وكان «وليم بول» قد أخرج عام ١٩٠٠م فيلم «سباق مجنون بالسيارة فى ميدان بيكاديللى» وبه مشاهد تم تصويرها فى الهواء الطلق بأسلوب اللقطة المصاحبة أو المتابعة أو المتحركة «الترافلنج» لأول مرة وبشكل واع، وجعل المتفرج يشعر بأنه جالس فى سيارة تنطلق بأقصى سرعة وهى تتفادى وتتجنب الاصطدام بكل ما يعترض طريقها فى براعة فائقة.

وبرغم بدائية أفلام «وليم بول» وسذاجتها بطبيعة الحال والمرحلة الريادية المبكرة، إلا أنها فتحت المجال لمن سار على دربه وحركت خياله الإبداعى نحو آفاق أبعد. فقد جاء بعده من قام بتأصيل أنواع اللقطات خاصة تلك التى تتم فى الهواء الطلق، وغير ذلك من أساليب التعبير المبكرة بلغة السينما. وهى اللغة التى لم تكن محل اهتمام كبير من «وليم بول» لأن دوره ووظيفته كمهندس ومخترع تغلبا على خياله وإبداعه كمخرج ومصور. فقد استطاع أن يصمم آلة عرض، تشبه «الكنتوسكوب» التى اخترعها «أديسون»، واشترك مع «برت اكرز» فى تصميم كاميرا سينمائية وبعض الاختراعات الأخرى، لكن سرعان ما انفصل عنه واستمر فى العمل وحده.

كذلك ابتكر جهازاً جديداً للعرض عرف باسم «الدينما توجراف أو البيوسكوب». وبعد تسجيل براءة اختراعه، بدأ استخدامه بطريقة منظمة، بمسرح الهمبرا بميدان «لستر» فى لندن، وذلك فى ٢٥ مارس ١٨٩٦م . واستطاع بعد هذا أن يسوق اختراعه، فصنع مائة آلة عرض من هذا النوع، باعها فى كل أنحاء العالم. وكان أيضا من رواد الإنتاج السينمائى وظل يمارس الإخراج السينمائى حتى ١٩١٠م . واستطاع أن يكتشف كثيراً من الحيل السينمائية، وأن يستخدم النماذج المصغرة، والحركة البطيئة، والرسوم المتحركة. كما قام بتأسيس «جماعة صانعى الكينماتوجراف» التى قررت عام ١٩٠٩م جعل الفيلم ٣٥ مللى، هو الفيلم القياسى، واعتزل العمل فى الإنتاج السينمائى عام ١٩١٠م، ليتفرغ لصناعة الآلات السينمائية. ومات فى عام ١٩٤٣ م عن ٧٧ عاماً. ويقال إن الرائد السينمائى الفرنسى ميلييه استوحى فيلمه «غزو القطب» من فيلم بول «رحلة نحو المحيط

المتجمد» بعد إنتاجه بعشر سنوات. وكان «بول» رائداً لما عرف باسم مدرسة برايتون السينمائية التى ساهم فيها بعد ذلك رواد من أمثال «جيمس وليامسون»، «وألبرت سميث» وغيرهما.

أما «جيمس وليامسون» (١٨٥٥ ـ ١٩٣٣م) فقد بدأ حياته صيدلياً، وكان يحترف التصوير الفوتوغرافى، إلى جانب مهنته الصيدلة، واشترى جهاز عرض فى عام ١٨٩٧م . وأدى اهتمامه بالصور المتحركة إلى الإقبال على الإخراج، والانضام إلى مدرسة «برايتون». وكان من رواد التطوير فى السينما البريطانية. وفى عام ١٩٠٤م، كون «وليامسون» مع بعض أقاربه شركة لتصنيع الفيلم الخام والمعدات السينمائية. وفى عام ١٩٠٧م قدم جريدته السينمائية، ثم باع كل هذا عام ١٩١٠م، واعتزل العمل السينمائى. وهو من الأوائل الذين وضعوا مبادئ اللغة السينمائية، والتعبير بالصورة السينمائية، وإليه يرجع الفضل فى الكشف عن الأحداث المتوازية، والتركيب المتعارض الذى ينسب إلى «جريفيث» الأمريكى فى معظم الأحيان. وهذا خطأ تاريخى، لأنه اتبع هذا الأسلوب قبل «جريفيث» فى أكثر من فيلم من أفلامه، وأهمها فيلم مهاجمة بعثة فى الصين، عام ١٩٠٠م الذى يستمر عرضه خمس دقائق فى أربعة مشاهد. يظهر رجال البوكسر على باب البعثة ويقتحمونه، وتبدأ معركة فى الحديقة بعد أن قتل الكاهن. تلوح زوجته بمنديل من أعلى الشرفة ثم يتغير المشهد. لقد شاهد بحارة جلالة الملك الإشارة فوجهوا سلاحهم ناحية البعثة تحت قيادة ضابطهم الممتطى جواده. ويقوم الفرسان بهجومهم فى الحديقة فى اللحظة التى كان فيها رجال البوكسر يجرون ابنة الكاهن بعد أن أحرقوا المنزل، فأنقذها وحملها واندفع صوب المتفرجين. ثم يصل البحارة بدورهم من أعمال الأفق بعد أن طعنوا بعض الصينيين برماحهم ونظفوا ساحة المعركة. ويقوم ثلاثة من محترفى مهنة البهلوان بإنقاذ زوجة الكاهن من الحريق.

وهذا السياق الفيلمى الرائد هو الذى فتح الطريق أمام أفلام المغامرات الكبرى وأفلام رعاة البقر وغزو الغرب الأمريكية بصفة خاصة. فهو ينهض على مطاردة مثيرة لضحية يحاول إنقاذها اثنان تتناوب عملية المونتاج صورهما، وهو أسلوب أساسى فى اللغة السينمائية، ولم يعرفه أحد قبل «وليامسون» الذى سبق أفلام فيكس الحافلة بالفروسية، وأفلام «دافيد

جريفيث» الذى لم يبدأ نشاطه السينمائى فى أمريكا سوى فى عام ١٩٠٨م ولذلك يمكن القول بأن هذا النسق من السياق الفيلمى الرائد لم يكن معروفاً خارج بريطانيا عام ١٩٠٠م حين بدأ «وليامسون» ريادته.

وكان «وليامسون» رائداً فى استخدام طريقة التنفيذ Sarimpession وهى طريقة فوتوغرافية تطبع صورتين على أكلشيه واحد. فمثلا استخدمها لتقسيم الأشخاص إلى قسمين فى فيلمه «الأخوة الكورسيكيون» عام ١٨٩٨م والمستوحى من مأساة شعبية كتبها «ألكسندر دوماس» فى رواية شهيرة له. وكان زميله فى مدرسة برايتون ألبرت جوج سميث قد تحمس لهذا التطبيق السينمائى الرائد لطريقة فوتوغرافية قديمة، فسجل امتيازها، وطبعتها فى أفلامه التى اتخذت من الخيال والسحر مادة مثيرة لها مثل : «صورة شبح»، و«القديس نيقولا»، و«سندريون»، و«فاوست»، و«علاء الدين»، و«المرأة الكوافير». وهى أفلام ذات تكلفة متواضعة لكنها عادت بأرباح ضخمة أكدت دور السينما كصناعة مثمرة وتجارة مربحة.

ويعد ألبرت سميث (١٨٦٤ـ ١٩٥٩م) الرائد الثالث للسينما البريطانية بعد وليم بول ووليامسون. وهو مخترع ومصور ومخرج ومنتج. بدأ نشاطه السينمائى بتصوير الأفلام الإخبارية، والحوادث الجارية، فى عام ١٨٩٧م . وشارك «وليامسون» فى المحاولات الأولى لوضع مبادئ اللغة السينمائية؛ والتعبير بالصورة السينمائية، من حيث القطع والتركيب، وتغيير أحجام اللقطة وزوايا التصوير. وقام بعمل مئات الأفلام، فيما بين عامى ١٩٠٠و١٩٠٥م، كمخرج ومصور مع وليامسون، وأيضاً مع المخرج الأمريكى «أدوين بورتر». واخترع أول طريقة ناجحة لعمل الأفلام بالألوان عام ١٩٠٦م، وهى تنهض على طريقة الطبع الجمعى بنى لونين. وقد سانده مالياً «تشارلز أوربان» أحد زملائه فى جماعة برايتون السينمائية. وقام بتسجيل براءة هذا الاختراع، وانتشر فى الأسواق التجارية فيما بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٢م .

وشقت السينما البريطانية طريقها فى الأسواق مع تضاعف عدد صغار المنتجين الذين اعتمدوا على انتشار السينما المتجولة. وفى السنوات الأولى من القرن العشرين فتح «هيبورث» المجال لإنتاج أفلام هزلية ومشاهد فى العراء. كما اشترك «كريكس» وهو مساعد

قديم لوليم بول، مع شارب، فى تكوين شركة بدأت نجاحها بفيلم من النوع المليودرامى بعنوان «ماريا مارتان». وجاء من فرنسا من عرفوا باسم جماعة المخرج «هاجار» بعد أن جذبهم نجاح السينما البريطانية وأنتجوا أفلاماً هزلية مثل فيلم «السكيرة ميرتفول مارى». كما أسست جماعة «الموتر شو» شركة «شفيلد» للإنتاج السينمائى.

لكن ظل «سميث» مع «وليامسون» يمثلان الطليعة والريادة، خاصة «سميث» الذى وجد أن اللقطات الكبيرة لا تستطيع أن ترينا كل شىء، ولذلك لجأ إلى الجمع بين اللقطات الكبيرة واللطقات العامة فى المشهد الواحد. وطبق هذا الأسلوب الرائد والسياق الثورى عام ١٩٠٠م فى فيلمين له هما «عدسة الجدة» و «ما يرى من تليسكوب».

ففى الفيلم الأول تظهر الجدة وحفيدها الذى يستولى على العدسة، ثم تظهر على الشاشة، ساعة، كنار، عين الجدة، رأس القطة.. إلخ وفى الفيلم الآخر يلمح عجوز فضولى غزلاً مضحكاً ومثيراً بين زوجين شابين فى مكان بعيد فيصوب تليسكوبه نحوهما. عندئذ يشغل الشاشة حذاء امرأة وهو يزرر. وفى المشهد التالى نرى الزوج وهو يضرب الفضولى.

وهذا التناوب بين اللقطة الكبيرة واللقطة العامة فى مشهد واحد هو مبدأ التقطيع. ولذلك يعتبر «جورج سادول» فى كتابه «تاريخ الفن السينمائى» أن «سميث» هو رائد المونتاج السينمائي الحقيقى. وكما هو الحال عند ميلييه الفرنسى فإن وحدة المكان تشترط إجبارياً وحدة زاوية النظر. ولهذا كان اكتشاف سميث رئيسياً، ومع ذلك اعتبره هو نفسه مجرد إنجاز من إنجازاته السينمائية، ولم يكن يركز على ريادته فى هذا المجال فى حين كان يسهب فى الحديث التفصيلى عن نواح أخرى من فنه ومهنته.

ويبدو أن هذه اللامبالاة كانت طبيعية بالنسبة له لأنه لم يكن يتوقع أن يثير استخدام جديد لأسلوب قديم كل هذه الدهشة. فالصورة الفوتوغرافية تستخدم اللقطة الكبيرة واللقطة الصغيرة، وكل ما فعله أنه جمع بينهما فى سياق الصور المتحركة للإيحاء بمعنى معين. لكن هذا الإيحاء لم يكن بالبساطة التى تصورها سميث، لأنه كان واحداً من أهم مفردات اللغة السينمائية، رغم أن الجمهور اعتاد من قبل هذا التنوع فى حجم اللقطات فى عروض الفانوس السحرى، لكنها تظل لقطات منفصلة لا تتمتع بالتتابع السينمائى.

ثم جاء ألفريد كولان الذى عمل بشركة جومون البريطانية ليطور أفلام المطاردة الهزلية، ويحطم كل القيود المسرحية التى كانت تجعل من البلاتوه السينمائى منصة مسرحية تدور عليها الأحداث. فقد استخدم جميع الوسائل السينمائية بحرية تامة. ففى فيلمه «زواج فى سيارة» تبدأ الأحداث بهرب زوجين شابين من مطاردة رجل هرم لهما. وتدور آلة التصوير فى حركة بانورامية لتتيح للسيارات أن تظهر، ثم لتظهرها وهى تبتعد. وفى التتابع التالى يستخدم كولان الترافلنج (حركة آلة التصوير الموضوعة على عربة لتصوير لقطة مصاحبة)، وكذلك يستخدم المنظور المعاكس (منظر مأخوذ من زاوية معاكسة تقريباً لزاوية المنظر السابق)، وهو بهذا يظهر السيارتين تتلاحقان فى تتابع مع اختيار زوايا الالتقاط للمطارد والمطارد كل فى دوره. وفى مشهد الزواج التالى فى التتابع تبدو الكنيسة فى لقطة عامة تتبعها يد تدخل خاتم الزواج فى الإصبع.

وكان كولان رائداً أيضاً فى تشكيل الفكر السينمائى. فقد كانت السينما البريطانية قبله مزيج من التقنية والتسلية والإثارة. لكنه فى أفلامه من أمثال «نشال مطارد فى شوارع لندن»، و«صراع الصيادين اليائس»، و«القسوة فى البحر البعيد»، قام بتعرية المحن التى تمر بها الفئات الفقيرة والطبقات الكادحة، كالبحارة مثلاً. وشجب محاولات الإقطاعيين والرأسماليين الذين يستخدمون قوتهم الاقتصادية فى إذلال الفقراء مثلما نجد فى فيلمه «يوم فى حياة معدن» الذى وصف فيه الحياة اليومية البائسة لعامل تعدين، وكذلك فيلم «ضربة غاز المناجم».

ولم تكن هذه الريادة نبتة غريبة فى تربة السينما البريطانية التى أبرزت تعاطفها مع المطحونين منذ أن اهتم وليم بول بعمال المناجم والمحكوم عليهم بالأشغال الشاقة. كما حرص ليامسون على أن تكون أفلامه أجزاء حقيقية مقتطعة من الحياة الواقعية على حد قوله.

وكذلك خصص هيبورت فيلما صور فيه معاناة «عمال قطف الجنجل» وأيضا أخرج هاجار فيلمه «هروب المحكوم عليه بالأشغال الشاقة» الذى جعل فيه بطله ضحية لمجتمعه.

وبذلك شكل هؤلاء الرواد التوجهات الأساسية التى منحت السينما البريطانية شخصيتها المتميزة، سواء على مستوى الشكل الفنى، أو المضمون الفكرى، فقد أصبحت علاقتها وثيقة وحميمة بالمجتمع البريطانى سواء فى إيجابياته أو سلبياته، وقادرة على بلورة أحداثه،

سواء في السلم أو الحرب، وتحليل طبقاته الاجتماعية، سواء الغنية أو الفقيرة، وإبراز مواقفه، سواء الجادة أو الهازلة، مثلما فعل هيبورت في «السلام في الشرف» و«دعوة إلى السلام»، و«مأساة في قشرة جوزة» وهو الفيلم الذى يظهر فيه شاب يلتقى بفتاة جميلة ويطلب يدها، ثم يجند ويذهب إلى حرب البوير حيث ينتصر، ويعود إلى لندن منتصرا ومعه علم من أعلام البوير ليتزوج خطيبته. وهى «التيمة» التى تكررت. بعد ذلك بمعالجات مختلفة، ليس فقط في السينما البريطانية، ولكن في السينما العالمية بصفة عامة.

ولم يقتصر هذا التوجه على إطاره الرومانسي، بل امتد ليشمل التداعيات الواقعية لهذه الأحداث بعد العودة من حرب طويلة وصعبة، نتجت عنها مشكلات على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية.

وقد خصص وليامسون فيلمين لهذا التوجه الأساسى:

«عودة الجندى» و«الجندى الاحتياطى قبل الحرب وبعدها». وبرغم سذاجة الحلول السعيدة التى تحققت في نهايات مثل هذه الأفلام فإنها لم تمنع المؤلف والمخرج من عرض مشكلات اجتماعية وإنسانية حادة ومحاولة بلوغ جذورها وأسبابها. وهو التوجه الذى ساد السينما العالمية فيما بعد.

وعلى الرغم من أن هذا التوجه كان سمة أساسية للسينما البريطانية في مطلع القرن، فقد كانت لها خصائص وتوجهات مشابهة بعد ذلك، خاصة بعد سنة ١٩٣٠، في أعقاب الكساد الاقتصادى العظيم. وقد تجلت هذه التوجهات في إنجازات الكتاب والمخرجين الذين ركزوا على الرسالة التربوية للسينما من أمثال جون جريرسون، وبول روثا، وكارول ريد، ودافيد لين. صحيح أنهم لم يتأثروا فنياً بوليامسون أو سميث أو كولان أو غيرهم من الذين دخلوا متحف التاريخ السينمائى، لكن يبدو أن التوجيهات الفكرية التى ارتادوها أصبحت بمثابة التقاليد القومية في بريطانيا التى تهتم بتحويل السينما إلى جزء قابض من حياة المجتمع، يجسد حياة الشعب والعمال والمطحونين والمعدمين والضائعين والمشردين، وكان شارلى شابلن بمثابة ذروة هذا التوجه.

وكان أقسى امتحان عصيب مرت به السينما البريطانية بعد الحرب العالمية الأولى قد تمثل في المد الأمريكى الطاغى الذى جعل الأفلام الأمريكية تسيطر على أسواق أوروبا الغربية سيطرة شبه كاملة. وما حدث للفيلم البريطانى في العشرينيات يعد نموذجاً لما حدث

فى معظم الدول الأوروبية ذات السوق المحلية المحدودة. فلم يكن فى مقدوره المنتجين المحليين فى هذه البلاد أن ينافسوا هوليود لا فى مستوى أفلامها ولا فى نجومها. ولهذا أقبل الجمهور على الأفلام الأمريكية، ووجدت حكومات هذه البلاد أنه من الضرورى مساعدة الصناعة المحلية بطريقة من اثنتين: فرض قيود تشريعية على الأفلام الأمريكية، أو تقديم إعانات مالية للمنتج المحلى.

ففى انجلترا مثلا أصدرت الحكومة فى سنة ١٩٢٧م قانون الحصص «الكوتا» الذى قصد به تشجيع الإنتاج البريطانى، إلا أن المشروع لم يكن سليماً لا فى فكرته ولا فى تنفيذه لأنه منح الاستديوهات البريطانية حق توزيع أفلام أمريكية على شرط أن تنتج هذه الاستديوهات نفسها عدداً من الأفلام. ولكى تظفر بهذه الحقوق المربحة، لجأت معظم الشركات البريطانية إلى التمسك بحرفية القانون الذى حدد عدد الأفلام ولم يحدد نوعيتها، فكانت النتيجة صنع أفلام رخيصة سريعة لم تكن توليها الشركات المنتجة أى اهتمام أو رعاية أو إتقان.

وعلى الرغم من هذه الظروف غير المواتية فقد ساهم فى صناعة السينما فى ذلك الوقت عدد من الفنانين الذين حافظوا على مستوى الأفلام البريطانية، ثم ارتفعوا به بعد ذلك. منهم على سبيل المثال مايكل بالكون الذى بدأ حياته السينمائية الطويلة كمنتج فى سنة ١٩٢٢م، وألفريد هتشكوك الذى بدأ عمله فى السينما مصمماً لعناوين الأفلام فى ستديو بارامونت البريطانى فى سنة ١٩٢٠م، ثم تحول إلى مخرج فى سنة ١٩٢٣م وكان فيلمه «المستأجر» عام ١٩٢٦م، المأخوذ عن رواية بيلوك لوندز واحداً من أبرز الأفلام الروائية التى ظهرت فى العشرينيات.

لكن مع ظهور السينما الناطقة اضطر هتشكوك وانتونى اسكويث وهربرت ويلكوكس وغيرهم من مخرجى الصف الأول أن يقنعوا بإخراج أفلام «الكوتا» السريعة الرخيصة التى تشبه إلى حد كبير ما نسميه الآن فى مصر بأفلام المقاولات. وقد أثر هذا بطبيعة الأمر على مستوى السينما البريطانية الذى تدهور فى عهد السينما الناطقة نتيجة لفقر الموارد وضعف الإنتاج والانهيار الاقتصادى العالمى فى عام ١٩٢٩م. فقد كانت أجهزة الصوت باهظة التكاليف، ولم تستطع معظم شركات السينما أن تغامر بشرائها، خاصة وأن صناعة السينما

البريطانية فى تلك الفترة لم تكن مغرية لرءوس الأموال للانجذاب إليها والاستثمار فيها. فأفلست عدة استديوهات وتحولت الاستديوهات الأخرى التى استطاعت البقاء، إلى إخراج أفلام مأخوذة عن المسرحيات الناجحة حتى يكون عائدها مضموناً بقدر الإمكان.

واستمرت حالة الركود والكساد جاثمة على أنفاس الاستديوهات البريطانية حتى عام ١٩٣٨م، فقضت على فرص إبراز المواهب الخصبة والواعدة. وانصرف الفنانون المبدعون إلى ارتياد الآفاق الجديدة فى مجال الفيلم التسجيلى الذى أصبح توجهاً أساسياً فى السينما البريطانية، بعد أن عجزت طاقاتهم الإبداعية عن رفع المستوى الفنى لصناعة السينما تحت وطأة الضغوط الاقتصادية فى مجال الفيلم الروائى. وعندما نشبت الحرب العالمية الثانية ازداد نشاط العاملين فى مجال الأفلام التسجيلية، وقد أدى هذا النشاط إلى تغيير هائل فى صناعة السينما البريطانية كلها.

وبرغم العقبات الاقتصادية والفنية التى أعاقت إطلاق الفيلم الروائى البريطانى، فلابد أن نسجل لهذا الفيلم قدرته على الصمود من ناحية الكيف الذى عجز عن التحول إلى كم. فقد استطاع أن يغزو الأسواق العالمية بفيلم «الحياة الخاصة لهنرى الثامن» الذى أخرجه الكسندر كوردا، وهو مخرج مجرى لم يحقق نجاحاً كبيراً فى هوليود، أو فى أوروبا، لكنه بأول فيلم بريطانى له استطاع أن يهزم أمريكا والعالم أجمع فى عام ١٩٣٣م . وهو فيلم لم يتكلف كثيراً، وقام ببطولته الممثل البريطانى تشارلز لوتون الذى كان نجماً متألقاً فى تلك الفترة بعد ظهوره فى الأفلام الأمريكية. وحقق الفيلم أرباحاً هائلة. وأغرى نجاح فيلم كوردا أصحاب رءوس الأموال على استثمارها فى صناعة السينما. فتم إنتاج أفلام من نوعية «روميو وجوليت» ١٩٣٤م، و«كاثرين العظيمة» ١٩٣٤م، و«رمبرانت» ١٩٣٦، و«الأشياء المقبلة» ١٩٣٦ وغيرها. لكن التقلبات الاقتصادية فى ذلك العصر المضطرب لم ترحم السينما البريطانية التى أصيبت فى عام ١٩٣٧م بخسائر فادحة أدت إلى انحسار موجة إقبال المستثمرين عنها.

لكن الحكومة البريطانية لم تقف مكتوفة الأيدى فى مواجهة هذه الكارثة، فقررت التدخل فى حسم وعدم ترك السينما تحت رحمة السوق. ولعل أهم خطوة اتخذتها فى هذا الصدد أنها قامت فى عام ١٩٣٨م بتعديل قانون الكوتا الصادر فى ١٩٢٧م بحيث وضع

القانون الجديد حداً أدنى لما ينبغى أن يتكلفه الفيلم. وكان الحد الأدنى هو ٧٥٠٠ جنيه للفصل الواحد من الفيلم، على أن تساهم الدولة من خلال مؤسساتها الثقافية وفى مقدمتها «المجلس البريطانى» فى تسويق الفيلم عالمياً. وكان هذا حافزاً كافياً للعاملين والفنيين والفنانين فى الاستديوهات البريطانية للاهتمام أكثر بمستوى الأفلام التى ينتجونها. وتجلى هذا الاهتمام فى عدة أفلام ظهرت فى عام ١٩٣٨ و ١٩٣٩م، وامتازت بأنها كانت تعالج بصراحة ووعى المشكلات المحلية، وتصور بصدق فنى الحياة البريطانية، ولكن من منظور إنسانى شامل يثير اهتمام الشعوب الأخرى وفى مقدمتها الشعب الأمريكى الذى يشكل سوقاً مغرية للتوزيع الكبير والعائد المجزى.

وعلى الرغم من أن التطورات السياسية فى أوروبا كانت مثيرة لكثير من مظاهر القلق والخوف بعد بروز المارد الألمانى مرة أخرى على الساحة السياسية العالمية ومطالبته بأراض اغتصبت منه فى الحرب العالمية الأولى، وتهديده باستخدام القوة لاستردادها، إلا أن البريطانيين كانوا ينظرون إلى حياتهم فى ارتياح واطمئنان، ربما لثقتهم أن هتلر لن يهاجمهم. وكانت الأفلام البريطانية تعكس الفخر والثقة بالتقاليد البريطانية العريقة وبمستقبل بريطانيا الواعد. وذلك فى حين كانت الأفلام الفرنسية مفعمة باليأس والقلق مع تلبد سحب الحرب فى سماء أوروبا.

وبرغم تجمع سحب الحرب وما يتبعها من اضطراب، فإن الأشهر القليلة التى سبقت إعلان الحرب فى أول سبتمبر ١٩٣٩م، شهدت ازدهار السينما البريطانية وتوطيد دعائمها وتعزيز مركزها. ففى كل شهر كانت الأفلام البريطانية تزداد حيوية وقوة وجمالاً وفناً، بالإضافة إلى أنها كانت بريطانية لحماً ودماً، فتألقت أسماء نجوم جدد مثل فيفيان لى، وديبورا كير، ودافيد نيفين، وستيوارث جرانجر، وكلود رينز، ووندى هيلر، ومايكل ردجريف، وجون ميلز، ورالف ريتشاردسون، وكيرون مور، بالإضافة طبعاً إلى العملاق لورانس أوليفييه، فى حين أخذ الممثلون القدماء المعروفون مثل جورج أريس، وليزلى هوارد، وتشالز لوتون فى العودة من هوليود إلى وطنهم لإنعاش هذه الصناعة القومية، وذلك باستثناء تشارلى تشابلن الذى كان نجاحه المدوى عالمياً، فالذى حققه فى هوليود أقوى وأكبر من أن يدير له ظهره ويعود إلى وطنه الزاخر بذكريات البؤس والشقاء والجوع. أما فى مجال

الإخراج فبرزت أسماء جديدة مثل ديفين ماكدونالد، ومايكل باول، وكارول ريد، وروبرت ستيفنس، إلى جانب المخرجين القدامى المعروفين مثل أنتونى أسكويث وألفريد هتشكوك وغيرهما.

وفى الوقت نفسه أصبحت حركة الأفلام التسجيلية توجهاً أساسياً فى نشاط السينما البريطانية، إذ ثبت أن فائدتها وأهميتها لم تقتصر فقط على زمن الحرب، بل ساهمت أيضاً فى تطوير الفيلم الروائى البريطانى بعد الحرب. وقد مهدت هذه الحركة للاتجاه الواقعى الذى ظهر فيما بعد والذى يحمل فى طياته كثيراً من العناصر التسجيلية أو شبه التسجيلية. فالجدران بين الفيلم الروائى والفيلم التسجيلى ليست بالارتفاع الكبير الذى قد يظنه البعض.

ويمكن تحديد بداية الفيلم التسجيلى البريطانى بعام ١٩٢٩م عندما أنشأ جون جريرسون وحدة سينمائية تابعة لمجلس التسويق البريطانى. وجون جريرسون هذا هو الأب الروحى للفيلم التسجيلى. ولد فى إحدى قرى الريف فى اسكتلندا عام ١٨٩٨م، ودرس الفلسفة فى جامعة جلاسجو، وعمل مدرساً لفترة قصيرة. ثم عين زميلاً فى معهد أبحاث «روكفلر للعلوم الاجتماعية» فى عام ١٩٢٤م، وقضى الأعوام الثلاثة التالية فى الولايات المتحدة لدراسة الصحافة والسينما وبقية الوسائل التى تؤثر فى الرأى العام. وكتب عن جماليات فن الفيلم، كما أدرك الأهمية العظيمة للسينما التى تؤدى وظائف عديدة، وتجمع بين نشر الوعى الفكرى والتذوق الفنى، مع الترفيه وقوة التأثير والشعبية الجارفة. وشرع فى البحث عن نوع جديد من الأفلام يحقق أغراضه كعالم اجتماع.

وفى عام ١٩٢٧م أصبح رئيساً للقسم السينمائى التابع للفرقة التجارية الخارجية بانجلترا. وفى عام ١٩٢٩م قدم فيلم «صائدى الأسماك» عن صيد السمك فى بحر الشمال، وقد استمد مادته التسجيلية وأيضاً الدرامية من الحياة الواقعية مباشرة. وقد اعتبر هذا الأسلوب بمثابة ثورة فى الحقل السينمائى. وكان جريرسون قد درس أعمال المخرجين الروس عندما قام بمهمة إعداد النسخة الانجليزية من فيلم «المدرعة بوتمكين»، لدرجة أنه طبق فى فيلمه الأول «صائد الأسماك» قواعد البناء السيمفونى، والتوليف الديناميكى، وهى القواعد التى أرساها ايزنشتاين وبودفكين.

والتف حول جريرسون جماعة من السينمائيين آمنوا برسالة الفيلم التسجيلى، وأخلصوا فى العمل معه لتدعيم بنيانه، منهم على سبيل المثال بازيل رايت، وبول روثا، وآرثر ايلتون، ودافيدلين، ونورمان ماكلارن. وقد قاموا بدور فعال فى نهضة الفيلم البريطانى خاصة فى الفترة مابين عامين ١٩٤٢و ١٩٤٨م. ولم يكتف جريرسون بنشاطه المحلى فقام بجولات بين أمريكا وكندا فى الفترة مابين عامى ١٩٣٨و ١٩٤٨ من أجل الترويج للفيلم التسجيلى، وتدعيم مراكزه، وتدريب محبى هذا الفن من السينمائيين، باعتباره وسيلة هامة وفعالة فى تشكيل الواقع لا مجرد مرآة له، وتدعيم المشاعر الإنسانية فى عالم قلق مضطرب. فهو عمل فنى بكل ماتحمله هذه الكلمة من معان.

كان جريرسون يؤمن إيماناً عميقاً بأن الفيلم يستطيع أن يلعب دوراً حيوياً سواء التسجيلى أو الروائى فى تدعيم النظام الديمقراطى وتطويره، وبلورة الحياة ومساعدة الناس على فهمها بطريقة أفضل. ففى فيلمه «صائدى الأسماك» استغل جريرسون الصيادين أنفسهم، وامتاز بمشاهد الرجال الحقيقيين، والبحار الحقيقية، والعواصف الحقيقية. واستطاع جو الفيلم بأسره أن يشد انتباه المتفرج إليه طول الوقت بما يحمله من مصادقية إنسانية وفكرية وفنية. ولايزال هذا الفيلم يعتبر– حتى الآن– من الأفلام الكلاسيكية فى المجال التسجيلى . فقد تحولت فيه الحوادث والوقائع إلى مشاهد سينمائية فنية، وتخلى فيه جريرسون عن التصوير فى البلاتوهات، وعن الطريقة التقليدية فى بناء السيناريو. وكان كل همه هو اكتشاف أساليب جديدة لجعل الوقائع تبدو جذابة ومثيرة فنياً، فالفيلم ليس مجرد تغطية إعلامية لها، ولذلك لابد من توصيل المعلومات إلى المتفرج دون أن يشعر بأنها مملة أو جافة أو مجرد نسخة باهتة لما يدور على أرض الواقع.

أمضت مجموعة جريرسون عدة أشهر تناقش وتحلل وتدرس المحاولات السابقة لتقديم أفلام واقعية على أساس علمى وفنى، مثل الأفلام الكلاسيكية التى أخرجها روبرت فلاهرتى، وفون سروهيم، وايز نشتاين، وبودفكين، وأفلام رعاة البقر الأمريكية التى التقطت مناظرها فى المناطق الطبيعية، وأفلام الطليعة الأوروبية ، والجرائد السينمائية، والأفلام العلمية القصيرة من مختلف البلدان. وكانت نتيجة هذه الدراسة الموسوعية أن وضعت المجموعة يدها على الأسس الجمالية التى قامت عليها حركة الأفلام التسجيلية. وقد وضعها

جريرسون ذات مرة بأنها «المعالجة الخلاقة للواقع». ومن هنا كانت الريادة العلمية والفنية للسينما البريطانية فى مجال الأفلام التسجيلية.

وتجلت هذه الريادة عندما نضجت هذه الحركة، خاصة بعد أن توطدت صلتها بالحكومة والمؤسسات الصناعية وجمهور المتفرجين. فدخلت على الأفلام التسجيلية تغييرات عديدة من ناحية الشكل والتكنيك والمضمون. فبعد أن كانت فى البداية مجرد تسجيل موضوعى لأعمال الصياديين، والخزافين، وعمال المناجم، وصانعى الزجاج وغيرهم من أصحاب الحرف والأنشطة فى المجتمع، تطورت الأفلام التسجيلية شيئاً فشيئاً، وأصبحت تتضمن أحاديث معهم، بل ومشاهد مثيرة لهم أيضاً. وعندما ازدادت أفكار وتوجهات هذه الأفلام تعقيداً وتشعباً، أصبح من الضرورى فى بعض الأحيان استخدا ممثلين وديكورات فى داخل الاستديو. وأصبح سيناريو الفيلم التسجيلى لا يقل فى أهميته وحيويته عن سيناريو الفيلم الروائى.

فى عام ١٩٣٩م انتقلت الوحدة السينمائية التابعة لمجلس التسويق البريطانى التى أنشأها حريرسون إلى إدارة البريد. وظلت تابعة لها حتى بداية الحرب. وانتهز جريرسون هذه الفرصة لتوسيع مجال الأفلام التسجيلية، وعرضها على أكبر قطاع ممكن من الشعب البريطانى. وكانت فترة خصبة ومثمرة خاصة ما بين عامى ١٩٣٤ و١٩٣٨م . فقد ظهرت فيها سلسلة من أخلد الأفلام التسجيلية البريطانية، منها على سبيل المثال: «النشرة الجوية» ١٩٣٤م، و«أغنية سيلان» ١٩٣٤م، و«وجه فى الفحم» ١٩٣٥م، و«بريد الليل» ١٩٣٦م، و«بحر الشمال» ١٩٣٨م .

ويعتبر فيلم «أغنية سيلان» الذى أخرجه بازيل رايت من أكثر الأفلام رقة وشاعرية. ويتضمن مناظر لبعض التقاليد والطقوس الدينية القديمة فى سيلان «سيريلانكا الآن)، مختلطة بأحداث تجار الشاى، وملاحى السفن، وبورصة الأوراق المالية فى لندن. فقد أثبت رايت بهذا الفيلم أن الفيلم التسجيلى إبداع فنى مبهر قادر على اختراق حواجز الزمان والمكان، وليس مجرد تغطية سينمائية لظاهرة محدودة أو مؤقتة.

أما فيلم «بريد الليل» الذى أخرجه هارى وات فيجسد رحلة القطار السريع الذى ينقل البريد من جنوب انجلترا إلى أدنبره عاصمة اسكتلندا فى الشمال. وكان تحفة سينمائية

لدرجة أنه حفز الشاعر الإنجليزى الكبير و. هـ. أودين على كتابة التعليق الذى يقرأه الراوى فى الفيلم، كما حفز بنجامين بريتن المؤلف الإنجليزى الكلاسيكى المعاصر على وضع الموسيقى المصاحبة للفيلم والتى قام أوركسترا لندن الفيلاهارمونى بتسجيلها تحت قيادته.

أما فيلم «بحر الشمال» الذى أخرجه وات أيضاً فكان تطويراً إبداعياً للفيلم التسجيلى. فقد استخدم فيه وات الأسلوب القصصى، وعهد ببعض الأدوار إلى ممثلين محترفين، محطماً بذلك الحواجز التقليدية بين الفيلم التسجيلى والفيلم الروائى، وذلك لإعطاء صورة درامية للأعمال التى يقوم بها رجال الاتصال اللاسلكى بين السفن والشاطىء، وكيف يساعدون على إنقاذ سفن الصيد التى تعرضها العواصف للأخطار. كذلك فإن الفيلم مفعم بجو نفسى لابد أن يتشبع به المتفرج الذى يمر بتجربة انفعالية مثيرة وليس مجرد الحصول على معارف ومعلومات خاصة بنشاط إنسانى معين.

فى هذه الفترة أيضاً شرع المخرج لين لاى فى تجاربه المثيرة فى التوفيق بين الصور المتحركة التجريدية والموسيقى الشعبية. كان طموحاً بحيث أراد أن يترجم الموسيقى الشعبية فى مختلف البلاد إلى صور متحركة مستوحاة فى مضمونها وشكلها من إيقاعات هذه الموسيقى. فلم يكن يرى أى انفصال بين القيمة السمعية والقيمة البصرية، ووجد أن الفيلم التسجيلى أكثر قدرة من الفيلم الروائى على تجريب هذا الإبداع التجريدى.

وعندما أدركت الحكومة البريطانية الوظيفة الحيوية التى يمكن أن يقوم بها الفيلم التسجيلى فى مجال صياغة وجدان الجماهير وتطوير فكرهم وتوسيع أفقهم من خلال تجربة جمالية وفنية ممتعة، قامت بنقل هذه الوحدة السينمائية الرائدة من إدارة البريد إلى وزارة الاستعلامات بمجرد دخول بريطانيا الحرب العالمية الثانية. واعتبرت الحكومة الفيلم التسجيلى أحد أدواتها الفعالة فى المعركة المصيرية. ولذلك تدين الأفلام التسجيلية البريطانية بوجودها وازدهارها إلى المساعدات الحكومية، ذلك أن هذه الأفلام لم تنل اهتمام الهيئات غير الحكومية إلا بعد عام ١٩٣٩م. وعلى الرغم من أن دور العرض لم تولها اهتماماً كبيراً، فقد أخذ عدد المهتمين بالأفلام التسجيلية يزداد زيادة مطردة فى الجامعات، وجمعيات الفيلم، والمؤسسات العمالية، والنوادى المختلفة، وبدأت أيضاً الصناعات تطلب

عمل أفلام تسجيلية عنها، وتسهم ماليًا فى نفقاتها كنشاط إعلامى لها وعنها يفضل بكثير الدعاية المباشرة الفجة.

ونظرا لأن الإذاعة البريطانية كانت على الدوام غير تجارية، فهى هيئة تشرف عليها الحكومة وتدعمها ماليًا، فقد اضطر المعلنون للبحث عن وسائل دعائية وإعلانية تجارية للوصول إلى جمهور المستهلكين. وسرعان ما أقنعهم جريرسون بالاتجاه إلى الدعاية التى تستخدم وسائل الإعلام التثقيفى، وإلى الأفلام التى تدعم مركز الشركات وتروج لإنتاجها فتكون موضوعاتها مفيدة ومسلية للمتفرج بدلاً من أن تكون مجرد أفلام صريحة للدعاية المباشرة عن سلعها. ونتيجة لهذه السياسة ذات البصيرة الثاقبة والمنهج العلمى، تم إنتاج أفلام عن التغذية قدمتها شركة الفحم، وأفلام عن إصلاح أحوال المناطق السكنية الفقيرة قدمتها شركة الغاز، وأفلام عن الإسكان قدمتها مصانع شيكولاته كادبورى، وأفلام تعليمية ممتعة ومثيرة تناسب طلبة المدارس دفعت تكاليفها شركة شل.

وفى عام ١٩٣٧م عندما ترك جريرسون إدارة البريد لينشيء مركز الفيلم فى لندن، كانت المصانع والشركات تنتج أفلامًا تسجيلية أكثر مما تنتجه الحكومة. وأصبح مركز الفيلم يعمل كمكتب استشارى يوضح لمن يشاء نوع الموضوعات التى تحتاج البلاد إلى تقديمها فى أفلام تسجيلية. كما كان المركز يساهم فى الإعداد لهذه الأفلام وتنفيذها، كنوع من التخطيط والتنسيق حتى يحول دون قيام المصانع بإنتاج أفلام تتشابه موضوعاتها، فيملها المتفرج وينصرف عنها.

وعندما نشبت الحرب كانت حركة الأفلام التسجيلية البريطانية تحت إشراف فنانين مثل بول روثا، وسيتوارت ليج، وبازيل رايت، وهارى وات، وألبرتو كافالكنتى، وآرثر ايلتن، وإدجار آنستى، قد حققت شهرة عالمية أوحت إلى عشرات المؤرخين خارج بريطانيا بمحاولة إدخال حركات مماثلة للأفلام التسجيلية فى بلادهم.

وبعد نشوب الحرب ببضعة أشهر كانت الاستديوهات البريطانية قد دخلت فى نطاق المجهود الحربى، وتمت تعبئتها لإخراج أفلام تدريبية، وأفلام لرفع الروح المعنوية للشعب، وذلك طبعًا بالإضافة إلى الأفلام الترفيهية. وزالت الحواجز تمامًا لأول مرة بين صناع الأفلام التسجيلية وصناع الأفلام الروائية. وتحول بعض مخرجى الأفلام التسجيلية وصناعها

مثل هارى وات وألبرتو كافالكنتى عن ميدان الأفلام التسجيلية إلى الأفلام الروائية، فى حين اتجه مخرجو الأفلام الروائية مثل جون بولتنج، وتوورولد ديكنسون، وكارول ريد إلى إخراج الأفلام التسجيلية. فتعلم المخرجون التسجيليون كيف يضعون قدراً أكبر من الدراما فى أفلامهم بحيث تتحول المادة التسجيلية إلى عجينة قابلة للصياغة والتشكيل طبقاً لمنظور المخرج الفنى والإنسانى.

أما مخرجو الأفلام الروائية فتعلموا كيفية استخدام أدواتهم الدرامية فى إضفاء روح المصداقية الواقعية على أفلامهم التسجيلية. فمثلاً كان ثورولد دكنسون قد كلف بإخراج فيلم تدريبى للقوات المسلحة يصور بطريقة تعليمية الشعار الذى استخدم فى أثناء الحرب «العدو يسمع صوتك». لم يلجأ ديكنسون للأساليب الإعلامية التقليدية بل استخدم حادثة حقيقية من الملفات الرسمية وأخرجها فى فيلم بعنوان «أقرب الناس» فى عام ١٩٤٢ . وجاء الفيلم قصة مثيرة من أروع قصص الجاسوسية، فلم يعرض على الجنود البريطانيين والأمريكيين وحدهم، وإنما عرض أيضاً فى دور السينما فى الدولتين للجمهور العادى.

كذلك أسهم كارول ريد فى فيلم تسجيلى من هذا النوع اسمه «المجد الحقيقى» وأخرجه عام ١٩٤٥م ، واستخدم فيه وقائع من سجلات سلاح الإشارة البريطانى والأمريكى. وقد تحمس المخرج الأمريكى جارسون كافين لفيلم كارول ريد فأشرف بنفسه على عملية المونتاج مع استغلال مئات الآلاف من لقطات المعارك الحقيقية. وسجل صوت الراوى الجنرال أيزنهاور وعشرات من الجنود المجهولين، وأصبح الفيلم وثيقة حية لمعركة الحلفاء فى أوربا ودعوة حارة إلى السلام.

وأصبح للسينما التسجيلية تراث تتباهى به فى مواجهة تراث السينما الروائية، ودخل ميدانها مخرجون كثيرون، فقدموا أفلاماً متقنة منها «حيث نقوم بالخدمة» ١٩٤٢م، و«تسعة رجال» ١٩٤٣ ، و«ملايين مثلنا» ١٩٤٣م، و«نطير فى الفجر» ١٩٤٤م، وغيرها. وفى كل فيلم من هذه الأفلام كان البطل يظهر كعضو فى فريق من الجنود تتوقف حياتهم أو نجاتهم على التعاون والتماسك. وفى عام ١٩٤٣م كانت جميع الاستديوهات البريطانية تخرج أفلاماً من هذا النوع الذى كان خير زاد للبريطانيين فى معركة المصير.

وبعد انتهاء الحرب بدأت أفكار ومضامين جديدة تظهر فى الأفلام الروائية والتسجيلية على السواء، وشرع المخرجون التسجيليون فى معالجة نتائج الحرب وتداعياتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وفى مقدمتها مشكلات التعمير مثل الإسكان والتغذية والصحة وغير ذلك من مقومات البنية الأساسية. ومن أبرز أفلام هذه الفترة فيلم «الرجل الذى لا يقهر» الذى عرض عام ١٩٥٠م، وفيه استغل المخرج إمكانات جديدة لتقديم قصة طيار حربى فقد ساقيه فى ثم تعلم السير مرة أخرى بأطراف صناعية. وقام الطيار نفسه بتمثيل المراحل المؤلمة لتأهيله فى المستشفيات والمصحات التى جرت فيها فعلاً. وقد تم تصوير هذا الفيلم لحساب وزارة المعاشات. وكان الهدف منه بعث الأمل فى نفوس الألوف من مشوهى الحرب، وأيضا إحاطة ملايين المواطنين ببعض الخدمات التى تقوم بها حكومتهم.

وكانت السينما الروائية على نفس المستوى الرفيع الذى بدت به السينما التسجيلية فى فترة تعمير ما بعد الحرب وكانت فترة دقيقة لا تقل فى حساسيتها عن فترة الحرب نفسها. وظهرت فى هذه الفترة أفلام جيدة ومتقنة مثل «أربع قصص» لسومرست موم (١٩٤٨م)، ثم «ثلاث قصص» (١٩٥٠م)، و«آنكور» (١٩٥١م)، و«آمال عظيمة» (١٩٤٦)، و«أوليفر تويست» (١٩٤٧م)، من إخراج ديفيد لين، والأفلام الثلاثة الخالدة «هاملت»، و«هنرى الخامس»، و«ريتشارد الثالث» التى أخرجها لورانس أوليفييه.

ونتج عن الاتجاه الواقعى الذى ظهر فى سنوات الحرب والذى اشتهر بمزج التكنيك السجيلى بالروائى ظهور مجموعة من أبرز أفلام ما بعد الحرب مثل «لقاء عابر» ١٩٤٥م، و«الرجل الشاذ» ١٩٤٧م، و«الرجل الثالث» ١٩٤٩م، وهما للمخرج كارول ريد و«٧ أيام حتى الظهر» ١٩٥٠م، و٧ البحر القاسى ١٩٥٢م، و«القلب المشتت» ١٩٥٤م، وسلسلة من الأفلام الفكاهية الراقية مثل «رعاع كوم اللافندر» ١٩٥١م، و«الرجل ذو الحلة البيضاء» ١٩٥١م.

وفى خلال الحرب أصبح آرثر رانك صاحب أوسع شبكة لدور العرض فى بريطانيا، وأقوى شخصية فى صناعة السينما بعد أن اشترى بعض الاستديوهات، وأنشأ أخرى جديدة، وقام بتمويل المنتجين الأفراد على نطاق واسع. وكان يهدف إلى رفع مستوى الفيلم

البريطانى وتوسيع رقعة توزيعه عالمياً بحيث ينافس به فى آخر الأمر الفيلم الأمريكى. وبالفعل أنتج أفلاماً باهظة التكاليف مثل «الملك هنرى الخامس» عام ١٩٤٤م، و«الحذاء الأحمر» عام ١٩٤٨، و«قصص هوفمان» ١٩٥١م. وكان يسعى إلى أن تشق طريقها إلى دور العرض الأمريكية وغيرها، فيشتد الإقبال عليها ويزداد الطلب على أفلام أخرى مماثلة.

ومن الواضح أن هذه الأفلام قد أسهمت فعلاً فى رفع مستوى الفيلم البريطانى، وحققت نجاحاً فى المدن الكبرى التى عرض فيها، لكنها لم تحقق طموحات رانك فى التصدى للمد السينمائى الأمريكى ومواجهته على الساحة العالمية، وذلك نتيجة لعمليات التخريب والمقاطعة والتشويه والتشويق التى دبرها الموزعون الأمريكيون عندما أدركوا خطورة الموجة البريطانية القادمة عبر المحيط، والمسلحة بالعلم والخبرة والأدب العالمى الذى وجد ترحيباً فى البلاد التى اشترت كتبه بالملايين، وبكبار النجوم من أمثال لورانس أوليفييه، وأليك جينيس، وركس هاريسون، وفيفيان لى، ونورما شيرر، وريتشارد بيرتون، وديبوراكير، وجين سيمونز وغيرهم، وكبار المخرجين من أمثال ديفيد لين وكارول ريد. وبالفعل نجحت مؤامرة الموزعين الأمريكيين التى بدأت بمقاطعة خفية للفيلم البريطانى سواء بتحديد فترة عرضه أقصر مدة ممكنة فى دور العرض الأمريكية، أو رفضه تماماً لسبب أو لآخر، ومنح الفيلم الأمريكى أولوية العرض عليه مهما كان سطحياً وتافهاً.

وقد أدى هذ الفشل إلى إغلاق عدد من الاستديوهات البريطانية، وإلى ذهاب هؤلاء النجوم سواء فى التمثيل أو الإخراج للعمل فى هوليود. ومع ذلك لم يستسلم آرثر رانك الذى عرف بلقب «الملك آرثر» لهذه المؤامرة، لأنه كان ذا عقلية تجارية عبقرية. فهو لم يهتم بالسينما كفن، بل كصناعة وتجارة، وبرغم هذا استطاع أن يطور صناعة الأفلام فى بلاده، من حيث الابتكارات وتطوير معدات التصوير، واستخدام التجهيزات الألكترونية.. إلخ. وكان يدرك خطورة الاعتماد الكلى على صناعة السينما وتجارتها، فضم إليها مشروعات ترفيهية تتفرع منها، وتساعد على جذب الناس إليها: مثل أندية الرياضة، وقاعات الرقص، وشبكة من المطاعم والفنادق، ومتاجر للسلع الاستهلاكية.. إلخ.. وعندما لاحظ نجاح التليفزيون، استثمر أموال منظمته فى شركات التليفزيون الخاصة، الأمر الذى سمح له بتسويق أفلامه مرة أخرى، فى قنوات التليفزيون المملوكة له بعد تسويقها فى دور العرض

السينمائى سواء تلك التى يمتلكها فى شبكته أو يؤجرها من الآخرين. وقسم إنتاج منظمته العملاقة إلى **قسمين**:

الأول: هو الأفلام الاقتصادية، ذات الميزانية المحدودة، وغالباً بالأبيض والأسود لعرضها فى التليفزيون.

والثانى: الأفلام الضخمة ذات التكاليف الباهظة. ويعتقد آرثر رانك أن هذا النوع الأخير، هو الذى يجذب الجماهير من الشاشة الصغيرة إلى الشاشة الكبيرة فى دور العرض السينمائى.

وبنفس العقلية التجارية الناجحة التى تسلح بها آرثر رانك فى مواجهة عقلية هوليود التجارية أيضا، لجأ إلى محاربتها بنفس أسلحتها، خاصة التى تتمثل فى الإغراء الأنثوى والكوميديا الهزلية ففى المجال الأول قدم ديانا دورس وبليندا لى فى مواجهة مارلين مونرو وجين مانسفيلد، بل إن شركته تعاقدت مع جين مانسفيلد لتمثيل أكثر من فيلم فى انجلترا مثل فيلم «السيدة الساخنة أكثر من اللازم» مع الممثل البريطانى كريستوفر لى، وفيلم «لوعة الحب» مع الممثل البريطانى أنتونى كويل. وفى مجال الكوميديا قدم نورمان ويزدم وتشارلز دريك لمواجهة بوب هوب وجيرى لويس. ومع ذلك لم تكن المواجهة متكافئة لأن أذرع الأخطبوط الهوليودى كانت أطول وأقوى من مقاومة منظمة آرثر رانك له.

ولابد أن نسجل لمنظمة رانك ريادتها أيضا فى إنتاج أفلام للأطفال شكلت واحدا من أهم التوجهات الأساسية فى السينما البريطانية خاصة فى الفترة ما بين عامى ١٩٤٤ و ١٩٥٠م، لأنه منذ عام ١٩٥١م قام الإنتاج على أكتاف مؤسسة أفلام الأطفال التى تعمل بمقتضى منحة مالية سنوية خاصة من مؤسسة السينما البريطانية. ولقد دونت مارى فيلد التى أشرفت على إنتاج هذه النوعية من الأفلام تجربتها الخصبة فى كتابها «الصحبة الطيبة»، ودرست فيه الطريقة التى يتفاعل بها الأطفال حيال الأفلام سواء على مستوى الحركات أو الأصوات. وكانت الأصوات الأكثر إثارة للاهتمام قد قسمتها إلى سبعة أصوات تتراوح بين الصخب المزعج، حينما يضجر الأطفال بأفلام الكبار فيلعبون فيما بينهم ويخرجون على النظام، وبين ذلك الصراخ الذى لا يقل إزعاجاً عن ذلك الصخب الصادر عن الاندماج مع صور الكبار ومناظر العنف فى بعض الأفلام، وهناك أيضاً تلك

السليمة الواعية بدلالات الحدث حين تصل القصة بعقولهم إلى ذروتها، وهو ترويح انفعالى نافع، يعادله الترويح الناتج عن الضحك الطبيعى من الواقف المضحكة البسيطة التى تتجاوب مع روح الفكاهة عند الأطفال، وليس لروح القسوة الكامنة فيهم، ثم الضجيج المحبب للأسماع والذى يصدر عن جماعات من الجماهير، يتحدثون بسرور بعضهم إلى بعض وإلى أنفسهم أو إلى الشخصيات التى تمثل على الشاشة، ثم صيحة السرور عند رؤية طفل أو حيوان صغير أو منظر ذى ألوان هادئة تتجاوب مع انفعالاتهم، ثم أخيراً ذلك الصمت الشامل الذى يسود جمهورا مبهوراً بالكشف عن خفايا القصة المعروضة على الشاشة.

ولقد وجدت مارى فيلد فى دراستها عن الأطفال البريطانيين أن أطفال ما بين سن السابعة والثانية عشرة يرغبون فى ملاءمة أنفسهم مع الأطفال الذين يظهرون على الشاشة، مثلما يفعل بعض الكبار وكثير من المراهقين، إلا أنهم يزيدون عليهم فى هذا الصدد. وهم يرفضون كثرة الحوار وطوله، كما أنهم يكرهون الحركة التى تتطور سريعاً جداً بحيث يعجزون عن استيعابها. ولذلك فإن أفلام والت ديزنى ذات الإيقاع السريع اللاهث والمستوى التقنى العالى تعتبر موجهة للكبار قبل الأطفال الذين لا يريدون رؤية شخصياتهم المحببة إلى نفوسهم فى خطر، أو أن يظهر عليها أى نوع من الخوف الحقيقى، خاصة وأنه يسهل جداً إثارتهم إلى أقصى حد عند المواقف التى تبدو ميئوسا منها.

ولقد كونت مارى فيلد فريقاً من صناع الفيلم الخبراء بهذا النوع من الأفلام، وذلك لضمان خلق قصص مبتكرة لأفلام الأطفال، إذ إن القليل من قصص الأطفال الكلاسيكية فى الأدب يصلح للشاشة. وللأطفال نظرات خاصة بالنسبة لشخصيات الكبار التى تمثل فى الأفلام من أجلهم فقط، وكذلك تجاه توازن القوى بين الخير والشر فى العالم. وهم يرون الكبار على طريقتهم الخاصة لا على طريقة الكبار. ففى حياتهم الحقيقية يرون والديهم ومدرسيهم وكل الكبار الذين يكنون لهم الحب والاحترام، على الصورة التى يتمنون هم أن يروهم فيها لا كما هم فى الواقع. وعلى هذا ففى كل أفلام الأطفال لابد أن يكون كل الآباء طوال القامة، نحيلى الجسم، وحسنى المنظر، وذوى تقاطيع دقيقة. ويجب أن تكون الأمهات صغيرات السن، نحيفات القوام، جميلات الوجه، يعرفن كيف يخترن زيهن ولكن من غير أن يكن متبرجات أو متمسكات بأحدث الأزياء. ،هو ما ينطبق

أيضاً على صورة المدرسين والمدرسات ورجال الشرطة وغيرهم من الكبار الذين يقومون بأدوار تمثل جانب الحق. وفى مثل هذا العالم الخيالى والحالم الذى يعيش فيه الأطفال يجب أن يكون الأشرار من ذوى البدانة، أو الرأس الأصلع، أو الساق الأعرج، أو العين المفقوءة.. إلخ.

ولكى يحقق الأطفال لأنفسهم الشعور بالأمن الذى يتوقون إليه فإنهم يحبون التفكير فى عالم مقسم إلى الخير الذى ينتصر فى النهاية وإلى الشر الذى يخسر نتيجة لذلك. ومن علامات المراهقة والبلوغ أن يبدأ الصبى فى التبرم من أن «الأخيار هم الذى ينتصرون دائماً» ومن ثم فإنه يستطيع أن يذهب مع أبويه فى أمان لمشاهدة أفلام الكبار. وكانت للسينما البريطانية الريادة المبكرة فى قضية الأخلاق فى أفلام الأطفال، ورسخت التقاليد التى سار عليها معظم من تصدوا لإنتاج هذه الأفلام فى بلاد أخرى. فإن صغار الأطفال بصفة عامة يحتاجون إلى عالم تتضح فيه معالم الشر والخير حتى يتسنى لهم أن ينحازوا بصورة واضحة إلى جانب الخير. وكانت الأفلام الأولى التى أنتجتها منظمة آرثر رانك، تتحسس طريقها فى بداية الأمر، فبالغت فى التركيز على التوجه الأخلاقى التقليدى حتى أصبحت أشبه بخطب الوعظ والإرشاد والتوجيه المباشر فى حين أن الأطفال يتوقعون المتعة والإثارة وكل عناصر التسلية التى يمكن أن تتسلل من خلالها القيمة الأخلاقية إلى عقولهم دون الحديث المباشر عنها.

ولا تزال مشكلة إنتاج أفلام الأطفال مشكلة مالية، لأن الأطفال لا يشكلون جمهوراً ذا قوة اقتصادية يمكن أن تغطى تكاليف إنتاج الفيلم، ولذلك لابد من الحصول على نوع من المعونة أو الدعم سواء من الحكومة أو المؤسسات المعنية بتنشئة الأطفال. والدليل على ذلك أن منظمة آرثر رانك الضخمة اضطرت إلى التوقف عن إنتاج أفلام للأطفال، وهو العمل الذى قامت به بكل سخاء، بعد أن وجدت أن استمراره هو نزيف دائم لرأسمالها. ولم يستمر فيلم الأطفال فى التواجد إلا مع المساعدات والمعونات التى أتت من أموال صندوق السينما البريطانية.

ولابد أن نسجل ريادة اللجنة الوزارية التى شكلتها الحكومة البريطانية، فى مجال الفكر السينمائى، منذ أواخر الأربعينيات، عندما وضعت تقريراً عن الأطفال والسينما،

اعترضت فيه على مشاهدة الأطفال لأفلام الكبار التى غالباً ما تعرض على الأطفال بصورة منتظمة الفكرة بأن أسمى القيم فى الحياة هى الثراء والسلطان والترف وتلقى الثناء الكاذب، وأن الغاية تبرر الوسيلة، بمعنى أن كيفية الحصول على هذه المغانم وكيفية استغلالها ليست بذات أهمية كبيرة، وأن الإنسان يستطيع أن يكون سعيداً من غير جهد كبير أو كد فى العمل طالما أنه يظله نجم يجلب له الحظ، أو أنه تحت رعاية شخص ذى نفوذ، أو أن له صفة من صفات الفتنة الشخصية تغريه باستغلالها دون وازع كبير من ضميره. وهذا النوع العام من القناع الفلسفى المزيف الذى يتسم بطابع السهولة ويبرر الغاية، يؤدى إلى أنواع أخرى من التزييف والتضليل مثل تشويه التاريخ والسير الشخصية ومسخ لصورة قوم ينتمون إلى بلاد أخرى ولأبطالهم الوطنيين. وأكدت اللجنة الوزارية فى تقريرها على أن العرض المنتظم للقيم الكاذبة هو أقوى نفاذاً وأشد خطراً من تصوير الجريمة أو الانحراف أو الخروج عن حدود اللياقة، وأن الأفلام المناسبة للأطفال التى تركز اهتمامها فى القيم الروحية قليلة جداً، وتظهر فى فترات متباعدة. كما تأسف اللجنة لعدم وجود الأفلام التى تصور الحياة الزوجية السعيدة والرضا الذى يسود الحياة العائلية.

وكان تقرير اللجنة الوزارية البريطانية بمثابة نداء لبلاد كثيرة بتحديد عمر الأطفال لنوعية الأفلام التى يشاهدونها، بل منع الأطفال الذين تقل أعمارهم عن ستة عشر عاماً من مشاهدة أفلام الكبار على الإطلاق.

وكانت بريطانيا رائدة فى الاهتمام بالطفل فى هذا المجال، فبدأت أندية السينما وحفلات الأطفال الصباحية تلبى طلب الأطفال فى إقبالهم على مشاهدة الأفلام كتسلية محببة إلى قلوبهم، ولا يستطيعون الاستغناء عنها لمتابعة التليفزيون فى البيت. فالذهاب إلى دار السينما هو متعة فى حد ذاته، لأنه يجمع بين النزهة ومشاهدة الفيلم. وكانت الرقابة السينمائية فى بريطانيا رائدة فى تقدير صلاحية أو عدم صلاحية الأفلام التى يسمح بعرضها على الأطفال والصبية الذين هم دون السادسة عشرة.

وواصلت السينما البريطانية مسيرتها العريقة فتألق منذ السبعينيات مخرجون كبار فى زمن تألق فيه اسم المخرج الكبير وأصبح على مستوى شهرة النجوم الذين يعملون معه، إن لم يبزهم. بل إن بعض كبار المخرجين فضل الاعتماد على ممثلين جدد أو هواة قد يظهرون

فى فيلمه ثم يختفون بعد ذلك إلى الأبد، لمجرد الاعتماد على جاذبية اسمه عند الجمهور، وكان ألفريد هتشكوك رائداً فى هذا المجال فى بعض أفلامه سواء تألق فيها الممثلون بعد ذلك فى أفلام أخرى أو اختفوا فى زوايا النسيان. وهو ما عرف بعد ذلك باسم «سينما المخرج».

من هؤلاء المخرجين الطليعيين التجريبيين ليندساى أندرسون الذى أغرم بالمناظر العبثية المستمدة من هلاوس العقل الباطن والرغبات المكبوتة. ففى أحد أفلامه المبكرة «إذا... » ١٩٦٨م، يقدم بشكل مثير وغريب مدرسة عامة للأولاد، تلقى فيها السلطة الاستبدادية عقابها، فى صورة ثورة عارمة بمدافع رشاشة يمسك بها تلاميذ كان هدفهم تمضية وقت طيب. وبرغم تأثر هذا الفيلم البريطانى بشطحات السينما الأمريكية، فإنه فشل فى كسب أصدقاء عديدين وراء الأطلنطى. وهو نفس مصير فيلم أندرسون الآخر «أيها الرجل المحظوظ» الذى لعب بطولته مالكولم ماكدويل الذى اشترك من قبل فى فيلم «إذا...» يقوم ماكدويل بدور بائع البن الذى يتم تصويره بأسلوب سيريالى من بدايته حتى نهايته، ويتابع المخرج تجارب بطله المختلفة فيخلفيات فسيحة حافلة بكليشيهات البريطانيين المهاويس، وبعلماء مجانين، ورعاة الحرب.. إلخ وفى مستشفى تجارب سرية يكتشف فيها وجود تجارب لنقل الأعضاء، بينها إمكانية خلق إنسان بجسد خنزير. ومن خلال ضياع المعنى وعدم المبالاة وعدم الانتماء يستعيد ماكدويل طريق صعوده من جديد نحو القمة.

وبعد ذلك أصبح هذا النوع من المعالجة أقرب لتركيبة ثابتة أو شكل شبه نمطى مع ظهور فيلم «أندرسون» «مستشفى بريطانيا» ١٩٨٢م . وهذه المؤسسة التى تحمل هذا العنوان الرمزى تعانى من وجود ثورة عمالية خارجها، وتعانى من رجال النقابة المخابيل داخلها، ومن الاستعدادات لزيارة ملكية، ومن طبيب بها يجرى تجارب نقل للأعضاء على طريقة فرانكنشتاين، له طبيعة دموية من طراز فريد. والفيلم يجمع بين المتعة الفائقة والفوضى المفزعة. ويعرى الفيلم العديد من الأشياء التى يستهدف السخرية منها من خلال هذه الصورة السيربالية والعبثية لبريطانيا فى قمة انحلالها. ولا يستطيع المتفرج ولا حتى الناقد تحديد المنطلق السياسى أو المنظور الأخلاقى، هذا إذا كان هناك أى منهما، الذى

تأتى منه تلك السخرية. ذلك أن الانطباع العام الذى يخرج به المتفرج من الفيلم أنه صرخة هيستيرية طويلة وعميقة.

ويسير ريتشارد ليستر على نفس نهج أندرسون، فيقدم فيلمه «غرفة النوم والمعيشة» عام ١٩٦٩م، ولكن فى تشاؤم عبثى أشد قتامة. إن بريطانيا فى نظره أمة تعانى بالفعل من يوم قيامتها كما تبدو فى فيلمه الكوميدى «الأسود الحزين»، إذ يحاول الناجون الشجعان من المحرقة، التعاون جميعاً فى القفار التى وجدوا أنفسهم فيها، لإنشاء حياة عاملة منتجة من جديد. وتتحول إحدى الشخصيات إلى غرفة نوم ومعيشة!!، وأخرى إلى ببغاء، بحيث لايتبقى سوى مسز ايثيل شروكى كى تصبح ملكة بريطانيا. وتشن قوات الشرطة هجوماً شرساً من أعلى بواسطة بالون طائر. والفيلم محاولة جريئة من ليستر، لكن المواقف الكوميدية التى أراد بها إثارة الضحك والسخرية ضاعت تحت وطأة الحياة الضائعة فى القفار القذرة. ومع ذلك فإن تأثير الفيلم يبقى طويلاً وعميقاً فى ذاكرة المتفرج ووجدانه.

أما المتفرج ديريك جارمان فيهدف فى فيلمه «اليوبيل» ١٩٧٨م إلى بلورة كل شىء سيء فى بريطانيا يوم بلوغ اليزابيث الثانية، الخمسين من عمرها. تدور الأحداث فى لندن المستقبل، حيث تتابع مشاهد الانحلال المادى وانعدام الشهامة وأخلاقيات الحثالة التى تعم شعباً بدا معظمه فى عشرينيات عمره. ويتحول الماضى الذى يتمثل فى شخصية الملكة اليزابيث الأولى التى وهبت القدرة على استشفاف بعض ملامح المستقبل، إلى صورة موازية أو مضادة أو ساخرة من المستقبل الموغل فى الاضمحلال والعدم. ويقول الناقد سكوت ميبك إن أى تلخيص للفيلم لا يستطيع أن يقدم عرضاً وافياً لثراء الإبداع الذى يحفل به السيناريو والمضمون بدرجة تكاد تكون غير مسبوقة فى السينما البريطانية. فالفيلم يعرى الادعاء، والانحطاط، والمبالغة، والزيف، والملل، والضياع، وأخلاقيات الحثالة فى مدينة أخطبوطية يفيض فيها كل شىء باستخفاف مراهق مبتذل.

لكن صورة السينما البريطانية المعاصرة ليست بهذه القتامة دائما. فهناك ريدلى سكوت المولود فى عام ١٩٣٨م، والذى ترك لخياله العنان وانطلق على أجنحة الخيال العلمى محاولاً استكشاف معان جديدة للحياة. فقد ابتكر شيئاً جديداً لم تعرفه أفلام الخيال العلمى من قبل، وهو الشعور الحقيقى بالغربة داخلها. فمهما صال الإنسان وجال فى

الكون فإن الأرض ستظل موطنه الزاخر بالدفء والحب. وريدلى سكوت أستاذ فى مزج وإحكام الخلفيات المختلفة التى تنسجم تفصيلاتها مع بعضها البعض، ونقتنع بها برغم أنها تبتعد عنا زماناً ومكاناً ويستحيل أن نصفها فى أية صورة، إذ لابد من رؤيتها بالعين. وهى تحقق الهدف منها بكل الحيوية والرسوخ بمجرد أن تظهر على الشاشة. وريادة سكوت فى هذا المجال جعلت النقاد يجمعون على أن تصميمات أفلام الخيال العلمى بعد ريدلى سكوت لم تعد كما كانت قبله.

وكان أول فيلم طويل لسكوت بعد عمله فى التليفزيون والإعلانات، فيلم «المتبارزان» ١٩٧٧م الذى دار حول قصة حب تاريخية فريدة وزاهية فى فرنسا تحت حكم نابليون، أخذت عن قصة للروائى البولندى الأصل البريطانى الجنسية جوزيف كوزاد، تدور حول جنديين، أحدهما من الطبقة العاملة والثانى أرستقراطى، واستمر العداء بينهما طوال عمرهما كبالغين، على شكل سلسلة من المبارزات العنيفة. واستطاع سكوت بحسه التشكيلى الرفيع أن يجعله سلسلة من التابلوهات الفاتنة التى يعد النظر إليها متعة فى حد ذاته؛ بالإضافة إلى وظيفتها الدرامية الممتدة فى خلال المضمون. فهذه المناظر الرائعة تمثل فى حد ذاتها تعليقاً ساخراً على «مبادئ الشرف والكبرياء» التى تكاد تودى بحياة هذين الرجلين.. ولم يركز سكوت على الملامح الفرنسية لبطليه بقدر ما بلور خصائصها الإنسانية الدفينة.

لكن السمة أو التوجه الأساسى للسينما البريطانية فى العقدين الأخيرين كان تحطيم الواقع بهدف إعادة تشكيله وصياغته فى ضوء دلالات جديدة. وهو الواقع الذى فرض نفسه على السينما البريطانية حتى منتصف الستينيات وجعلها تشتهر بالواقعية. فمثلا فى فيلم المخرج البريطانى الجنسية ييرزى سكوليموفسكى «الصرخة» ١٩٧٨م الذى صور فى شمال ديفون بانجلترا، اشترك ثلاثة نجوم كبار: آلان بيتس، وسوزاناه يورك، وجون هيرت، وقدموا عالماً غريباً يحطم كل منطق للواقع المألوف. يدعو آلان بيتس الشرس نفسه بنفسه لمنزل جون هيرت مؤلف الموسيقى الألكترونية التى يستخدم فيها كل أنواع أصوات الحياة اليومية. وبمنتهى البساطة تستمر إقامة بيتس الذى يبدأ فى إذلال مضيفه وإغواء زوجته سوزاناه يورك، ربما بفعل السحر. ويروى حكايات عما تعلمه من أشياء خلال فترة إقامته

مع سكان استراليا الأصليين، والتى دامت ثمانية عشر عاماً، ومن أهمها كيفية القتل باستخدام صرخة سحرية. فيطلب هيرت منه برهاناً عملياً، فيأخذه إلى الكثبان الرملية وهناك يطلق من فمه صرخة يظهر أثرها واضحاً فى صورة ذهول جثم على وجه هيرت، لكنها لم تقتله. فنهض حاملا فى يده حجراً وهو يهلوس معتقداً فى نفسه أنه إسكافى، لكن حين يدرك أن هذا الحجر قد يكون المستودع الذى تسكن داخله روح بيتس فإنه يسحقه. ثم يقبض على بيتس بتهمة قتل أطفاله الأربعة.

وهى قصة لا يمكن أن نصدقها على المستوى الواقعى، ببساطة لأنها رويت على لسان بيتس خلال مباراة كريكيت راقية وكسولة ومشمسة، والتى يتضح أنه يمارسها فى ساحة مستشفى المجانين التى أودع بها. وفى النهاية يحاول تجربة صرخة من جديد، لكن البرق يصعقه. وهو فيلم متقن وخبيث وصعب الفهم، ويحتوى على مضمون معقد عن الجنس والسلطة، وعن الظاهر والباطن، وعن العقل الواعى واللاواعى. وتم مونتاجه على هيئة سلسلة من الربط الملغز بين اللقطات بحثا عن لغة سينمائية جديدة.

وبالطبع لا يمكن تقديم بانوراما دافية للسينما البريطانية المعاصرة وتوجهاتها الأساسية، إذ إنه لا يمكن القول بأن تقاليدها العريقة، خاصة فى المجال الواقعى، لم تعقها عن المواصلة والتجديد والتجريب والابتكار والتصدى للمنافسة الشرسة القادمة من هوليود عبر الأطلنطى بقدر الإمكان. وهى لم تتوقف عند حدود توجهاتها التقليدية بل عملت دائماً على تطويرها، والبحث عن توجهات جديدة تواكب حركة الحياة المتجددة دوماً. ولذلك فإن السينما البريطانية تحتل مساحة مرموقة على خريطة السينما العالمية، ومكانة أثيرة فى قلب وعقل جماهير عريضة فى بلاد العالم المختلفة.

شباب السينما الإسبانية
صياغة الهوية بين الديكتاتورية والديمقراطية

د. حسـن عـطـية

حينما يقف الفن السابع اليوم على أعتاب مئويته الثانية، فإنه يبدأ معها مرحلة الشباب والنضج، فالأعوام المائة فى حياة أى فن، إنما هى مجرد سنوات الصبا الأولى، سنوات التعلم وإدراك وجود الذات، وكما لم تمر هذه المرحلة بفراغ، وإنما نفذت عبر مجموعة ضخمة من المتغيرات الاجتماعية والفكرية، التى أنهت القرن التاسع عشر بعنف، وصاغت كل القرن العشرين بذات الفعل العنيف، فإن مرحلة الفتوة الحالية، تنفذ أيضا عبر مجموعة من المتغيرات التى ستبدل وجه القرن الواحد والعشرين، وستدخل بنا إلى زمن مغاير نصنعه نحن، معيدين تشكيله داخل صيرورة التاريخ، فلم تكن نهاية القرن التاسع عشر هى نهاية العالم، ولن تكون نهاية القرن العشرين نهاية التاريخ.

والسينما الإسبانية، كأحد أوجه تيارات السينما العالمية الهامة، تمر اليوم بزمن الشباب المتمرد، الباحث عن بنيات فيلمية جديدة، تعبر عن رؤى تقتحم كل التابلوهات، وتنفلت من كل أشكال السرد الروائى القديمة، والتى ورثتها البنية الفيلمية من روايات القرن التاسع عشر الأوربية، ونهاية الفيلم الهوليودى السعيدة (Happy End)، وفرضتها بأساليب التوزيع الضخمة على المنظور الإنسانى فى العالم، تدشينا لواقع مضطرب، يأتيه الحل لمشاكله على

* ناقد وعضو هيئة التدريس بأكاديمية الفنون.

الشاشة من خارجه مثلما كان يأتى الحل فى المسرح الإغريقى القديم، وتداعياته حتى اليوم، عبر حيل الآلة فى آلة Deus oc machina ، ومن ثم يخرج الإنسان من دار العرض مرتاحاً قرير العين منتظراً معجزة حل مشاكله وهموم وطنه بغير يده.

إذا كان العالم قد عرف هذا الاختراع «الفن الجديد» المسمى بالسينماجراف، على يد الأخوين «لوميير» ، حينما عرضا شرائطهما المصورة بمقهى «الجران كافيه» بباريس، فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥م، فإن أحد العاملين معهما، وهو «الكساندربروميو Alexander Prmio انطلق بعد ذلك التاريخ إلى إسبانيا، ليعرض بعاصمتها مدريد، بعض نسخ من هذه الشرائط بالدور الأسفل لفندق «روسيا» ، فى ١٥ مايو ١٨٩٦م، وتضمنت هذه الشرائط الفيلم الشهير «دخول القطار إلى محطة ليون» ، والذى أفزع الإسبان مثلما أفزع غيرهم حينما شاهدوا فى ظلمة مكان العرض، قطاراً قادما من عمق حائط العرض الموجه نحوهم.

كان الوقت عصيباً حينما تعرف الإسبان على هذا الفن الجديد. القادر على مخاطبة مجتمع أمى، تستغرقه الصورة، ويصبح الوسيط رسالة فى ذاته، فضلاً عن الرسالة المحمولة عبر بنيته الخاصة، كانت إسبانيا تعيش زمن التوتر الاجتماعى والسياسى، بعد فشل محاولة تحقيق الجمهورية الأولى عام ١٨٧٤م، وعودة الملكية عنيفة وباطشة، متحالفة كعادتها مع الكنيسة وسلطتها الروحية من جهة، وسلطات الجنرالات العسكريين من جهة أخرى، ثم سلطة حكم الأقلية (الأوليجاركية) من جهة ثالثة، غير أن الملك العائد «الفونسو الثانى عشر» يموت فى ١٨٨٥م والملك المنتظر «الفونسو الثالث عشر (١٨٨٦ ـ ١٩٤١) مازال جنيناً ببطن أمه التى ستصبح وصية على العرش حتى عام ١٩٠٢م، ويسود فى عهدها الاضطراب، ويعم الفقر، ويتشرد العمال، وتفقد إسبانيا آخر مستعمراتها فيما وراء البحار، فتضيع منها الفلبين وكوبا وبيورتوريكو، مما يجبرها على الارتداد جغرافيا لأراضيها المحدودة بذيل أوربا، بعد أن كانت ممتدة اقتصاديا وعسكريا وثقافياً ولغوياً على امتداد أمريكا الجنوبية وأمريكا الوسطى.

هذا الارتداد فى المكان، عودة للأرض الأم قبل الكشوف الجغرافية وحملات الغزو الجغرافية، ومحاولة تحديد الانتماء مكانيا إلى أوربا الأرض والحضارة التاسع عشرية وبنياتها الاجتماعية، ومكتشفاتها واختراعاتها العلمية والصناعية، وقد صاحب ذلك الارتداد فى

المكان، ارتداد فى الزمان، أملا فى تحديد الزمان الحقيقى الذى تعيشه إسبانيا زمان القرون الثمانية (من السابع إلى الخامس عشر الميلادى) وحضارته العربية الإسلامية، المهال عليها التراب خلال العصور التالية لسقوط آخر الممالك العربية، وتسليم مفاتيح غرناطة، بيد أبى عبدالله الصغير عام ١٤٩٢م، أم إلى زمان القرون التاريخية الأربعة التالية، حيث كانت إسبانيا تعادل فى امبراطوريتها الإمبراطورية الإنجليزية، فهى أيضا لا تغيب الشمس عن الأراضى التى تحكمها، غير أنها كانت أسرع من الإمبراطورية الإنجليزية فى الانكسار، والعودة تقوقعاً فى مساحة وجودها الأول بالقارة الأوربية.

كانت إسبانيا الرسمية أكبر من حدودها المكانية والزمانية، وحينما ارتدت لأراضيها وزمانها الآنى المتعلق بأوربا، نهايات القرن التاسع عشر، أصر النظام القائم على التأكيد على هذه الإسبانية (الرسمية) بينما كانت تتخلق فى الواقع إسبانيا أخرى، رأى الجيل الواعى وقتذاك أنها إسبانيا الحقيقة الواقعية، كما أسماها مفكر هذا الجيل خوسيه اورتيجا إى جاسيت (١٨٨٣ ـ١٩٥٥م)، بإسبانيا (الحيوية)، تلك التى أجبرت فى معاهدة باريس ١٨٩٩م، على إنهاء حروب ما وراء البحار، والاستسلام للأوضاع القائمة، وهو ما فجر الغضب فى أفئدة الجيل الجديد، وطرح على يده دعوته لمواجهة للواقع، والداعية للتحديث، الذى هو فى أساسه، محاولة للتقريب بين الإسبانيتين : الرسمية المسنودة بالمؤسسة السلطوية، والحقيقية التى تدافع عنها الأنتليجينسيا، وتصيغ منها وجوداً مثالياً خيالياً فى كثير من الأحيان، وإن انطلق فى الأساس لتقويض دعائم (الوهم السياسى) الذى ما زالت إسبانيا الرسمية متعلقة به حتى وقتذاك، والعمل على صياغة هوية جديدة لإسبانيا واحدة إسبانيا الرسمية والحقيقية وإسبانيا الكيانات والثقافات واللغات الأربع.

تمثيلا لحركة التحديث هذه ، ظهر ما يسمى بجيل ٩٨، جيل أونامونوبباى أنكلان وخوسيه أورتيجا إى جاسيت، وهو الجيل الذى عايش ظهور السينما فى مهدها، وشهد أفلام برروميو الأولى التى حملها معه من باريس، والتى صورها بإسبانيا، بنفس أسلوب الأخوين لوميير، مثل «مناورات المدفعية فى بيكالبارو» و«خروج الطلاب من مدرسة سان لويس»، ولم ينتبه هذا الجيل، للأسف للسينما الوليدة كخطاب إبداعى اجتماعى سياسى موجه لجماهير تعانى من الأمية، يغيب وعيها بصور متحركة مبهرة أمام عينيه فى ظلمة

المكان، فتصنع له أحلاماً وردية مخدرة لوجدانه، ومنحرفة بوعيه نحو طرق تبعده عن معرفة حقيقة ما يعيشه وما يجب أن يكون عليه.

إذا ما كان مولد السينما في العالم قد جاء مع الأيام الأخيرة في العام ٩٥، ثم الانتقال إلى إسبانيا في الأشهر الأولى من العام ٩٦، فان السينما الإسبانية، التي صنعها الإسبان، قد ظهرت على يد «ادوار دو خيمينو» **Eduardo Jimeno** الذى صور في «سر قسطة» فيلماً، على نسق أفلام لوميير، وهو فيلم «الخروج من قداس منتصف الليل للقديسة بيلاربسرقسطة»، وعرضه في أكتوبر من ذات العام (١٨٩٦م) وعلى حين صور الأخوان لوميير خروج العمال من المصانع الفرنسية، صور خيمينو، ومن جاء بعده، خروج المتعبدين من الكنائس الإسبانية، وهو أمر له دلالته الهامة وقتذاك، خاصة مع تكراره خلال ذلك الزمان، فالكنيسة هي صاحبة السلطة الروحية بالبلاد والمبدعة للسلطة الفعلية والمساعدة لحكم الأقلية، كما أن المصانع تعاني من البطالة، وتغلق أبوابها، وهو ما يتطلب إزاحة العمال من على الشاشة، تاركين لهم مساحة المشاهدة فقط، كما يتطلب تصوير السادة والقادة والمسؤولين المتعبدين، وتأكيد صورهم الورعة في مخيلة المشاهد البسيط.

يأتي بعد ذلك «فروكتوس جيلابيرت» **Fructos Gelabert** (١٨٧٤ ـ ١٩٥٥م) والذى يعتبر الرائد الحقيقي للسينما الإسبانية، بدأ حياته العملية ميكانيكا، ومارس التصوير الفوتوغرافي كهاو، ثم عشق الفن الجديد، فكتب وأنتج وأخرج ومثل فيلمه «مشاجرة في المقهى» (١٨٩٧م)، بمدينة برشلونة، ويعد أول فيلم روائي إسباني، ثم يقدم فيلمه التالي في ذات العام، سائراً على نهج الأخوين لوميير، ومتتبعاً خطى ابن بلدته «خيمينو»، وهو فيلم «خروج الجمهور من كنيسة سانس» ثم يعقبه بفيلم الملك الطفل وأمه الملكة باسم «زيارة السيدة كريستينا والسيد ألفونسو الثالث عشر لبرشلونة» (١٨٩٨م).

وهكذا ولدت السينما في إسبانيا، في زمن صاخب، غير أنها آثرت في السنوات الأربع الأخيرة من القرن التاسع عشر، أن تنفلت من هموم الواقع، مصيغة بنية فيلمية تسير في متوالية أحادية الاتجاه، تقوم على الصراع وتنتهي بالحلول السلمية، وتخلق لنفسها نهراً بعيداً عن بحر التحديث الطاغي في كافة المجالات، والذى سيروى ويخصب الأرض خلال الثلث الأول من القرن العشرين، مثمراً أفضل إبداعات إسبانيا في زمن التحول الحضاري

الخطير، والممثلة فى انجازات جيلى ١٤ . ٢٧ ، والتى يبرز منها الأخوان «متشادووجارتيالوركا ورافائيل البرتى ووسلبادور دالى ولويس بونيويل، وقد مرت مرحلة التحديث هذه بثلاثة أزمنة، خلال الثلث الأول من القرن، يبدأ الزمن الأول بالبحث عن إسبانيا الواقعية فى أعطاف أبنية إسبانيا الرسمية، وذلك عن طريق إعادة تنظيم الأحزاب القائمة، بتحديد قياداتها وبرامجها، ويقوم الزمن الثانى ـ مرحلة الديكتاتورية ـ باختبار «تحديث النظام» على هامش التراث السياسى القديم، مع مراعاة ـ وتوطيد ـ الأبنية الاجتماعية الاقتصادية، ثم أخيراً، الزمن الثالث ـ مرحلة الجمهورية الثانية ـ المتخلق خارج النظام، عبر الاختبار الأول للديمقراطية الحقيقية، «الثورة من أعلى»، الآملة فى تحقيق التوافق بين الاشتراكية واليسارية البرجوازية والتى ستخفق نتيجة لسقوطها بين فكى حركتين متطرفتين متعارضتين: حركة يمينية بليدة، غير قادرة على القبول بنزاهة الانتخابات، فتلجأ للاستعانة التقليدية، منذ القرن التاسع عشر، بالجيش، من أجل «حل المعضلة العويصة» (انقلاب أغسطس ٣٢ ، وتمرد ١٩٣٦م)، وحركة يسارية متطرفة، مصممة على تحقيق الصراع الطبقى، بواسطة جبهة بروليتارية صلبة، ودفعها لإنجاز ثورة على نمط ثورات العالم الثالث (ومعلنة وقتذاك عبر أحداث أكتوبر ١٩٣٤م الخطيرة، ومنفجرة فيما بعد كرد فعل مضاد لانقلاب يوليو العسكرى) . (٢)

ومع ذلك فقد ظلت السينما الإسبانية تعمل جاهدة، خلال الثلث الأول من القرن العشرين، على الهروب من الواقع الاجتماعى، والابتعاد عن التعبير عن الوقائع الحادثة على الأرض، وتعمل على الروغان فى دنيا الحكايات الشعبية، خاصة حكايات الجنوب الأندلسى، أو تكتفى بأن تكون امتداداً للمسرح، متجاهلة أعماله الجادة، مكتفية بالنهل من أعمال «خائينتوبينابينتى» و «بثينتى بلا ثكوايبانث» الهزلية، فقد انشغلت أفلام العشرينيات «الصامتة» بإعداد الأوبريتات (الغنائية) الشهيرة «الثارثويلا»، غير أن تنامى الحركة الفكرية والإبداعية، وهبوب رياح الاتجاهات المستحدثة من تكعيبية وتعبيرية ودادية وسوريالية، إلى أوساط المثقفين بإسبانيا، و (دار الطلبة) بمدريد بوجه خاص، تلك الدار التى جمعت أبرز رموز جيل ٢٧ : لوكا والبرتى ودالى وبونيويل، وبداية اهتمام هذا الجيل بالسينما، بخلاف جيلى ٩٨و١٤ ، وبداية الاحتكاك بالسينما الألمانية التعبيرية، فى (دار الطلبة) خاصة، أدى إلى ظهور نوادى للسينما التجريبية، على يد «بونيويل وار نستو

خيمينث كابابيرو بمدريد، وجوسيه بالاووديات بلاثا في برشلونة، ذلك في محاولة لاقتراب المثقفين من ظاهرة شعبية كانوا يترفعون عنها من قبل.

لم يهتم الجمهور العادى بنوادى السينما وأفلامها التعبيرية، فاكتفى «لوركا» بالمسرح والشعر ثم السفر إلى الولايات المتحدة، فى رحلة لتعلم اللغة الإنجليزية، عاد منها بتجربة خصبة وديوان سوريالى، وانتقل «بونيويل» إلى باريس ليقدم مع «دالى» أولى أفلامه السوريالية «الكلب الأندلسى» ١٩٢٨م، ثم فيلمه السوريالى الثانى «العصر الذهبى» ١٩٣٠م، وراحت مجموعة جيل ٢٧ تمارس التجريب الشعرى والمسرحى والتشكيلى، بينما وقفت الجماهير أمام الفيلم الأمريكى «مغنى الجاز» ١٩٢٧م للمخرج «آلن كروسلاند»، وهو أول فيلم ناطق فى العالم، غير أنه عرض بمدريد فى يونيو ١٩٢٩م دون صوت، فلم تكن الصالات الإسبانية جهزت بعد بأجهزة الصوت المطلوبة، ثم عرض ببرشلونة فى سبتمبر من ذات العام، الفيلم الأمريكى أيضا «أبرياء من باريس» ١٩٢٨م تحت عنوان «أغنية باريس»، وهو للمخرج «ريتشارد والس» بطولة وغناء «موريس شيفالييه»، ولم تعرض من هذا الفيلم بالصوت سوى المشاهد الغنائية، أما بقية الفيلم فقد عرض صامتاً، حيث كان الحوار يجرى بالطبع باللغة الإنجليزية التى لم يكن يعرفها الشعب الإسبانى وقتذاك، وهو ما كشف فيما بعد عن صد من الجمهور الإسبانى للأفلام الناطقة بلغة لا يعرفها.

بسبب هذا الصد، ولغياب الاستديوهات المجهزة لصناعة سينما إسبانية ناطقة، وعدم توفر البنية الأساسية فى زمن الأزمة الاقتصادية المتنامية منذ أوائل عام ١٩٢٩م، بدأت فى نهاية هذا العام المذكور، شركتا «فوكس» و «متروجولدين ـ ماير» انتاج أفلام ناطقة بالإسبانية (القشتالية)، وكذلك امتلكت شركة «بارامونت» استديوهات فى جانفيل بالقرب من باريس، استهدافا لتقديم أفلام مدبلجة بلغة يتكلم بها أبناء قارة بأكملها، وهى معظم أمريكا اللاتينية، بالاضافة إلى إسبانيا ذاتها، ولم يكن ذلك مجرد اتجاه مخصص للغة الإسبانية، وإنما كان اتجاها عاما فى الولايات المتحدة الأمريكية، لغزو العالم بنمط تفكيرها، عبر أحدث وسائل الاتصال الجماهيرية، ومن ثم شرعت وقتذاك فى دبلجة أفلامها إلى اللغات الفرنسية والألمانية والإيطالية والبرتغالية، ورغم أنها فشلت فيما بعد، إلا أنها لعبت

دورها فى تأخر ظهور السينما القومية، وإلى اندساس نمط البطولة الأمريكى (شمالى) فى صلب الرؤية السينمائية القومية، وتمييع هويتها الثقافية الخاصة.

هذا بالإضافة إلى قلة المنتج السينمائى الوطنى فى إسبانيا، وعدم قدرته على المنافسة أمام سينما مكتسحة تخاطب جمهوره بذات لغته، مما دفع بوزارة الصناعة، بحكومة الجمهوريين، إلى إصدار قرارها لعام ١٩٣٤م، بضرورة عمل (الدوبلاج) للأفلام المستوردة داخل إسبانيا ذاتها، وذلك لتشغيل العاملين بالحقل السينمائى، وإن كان من ناحية الأداء الصوتى فقط، خاصة وأن استديوهات باريس وهوليوود كانت تستعين بناطقين بالإسبانية من دول مختلفة من أمريكا اللاتينية، مما كان يحدث معه خلط بسبب تعدد طرق النطق الخاصة، فيثير الضحك بين المتحدثين بالإسبانية، حتى فى المشاهد الميلودرامية الحزينة.

أمام هذا التيار الجارف من الأفلام القادمة من خارج إسبانيا، تتحدث لغتها، بينما تقدم موضوعات غير إسبانية، حاولت السينما الإسبانية أن تقدم ما لا يمكن أن تقدمه السينما الأخرى، فانكبت على الموضوعات الغنائية، الأندلسية، خاصة، وعلى اعداد المسرحيات الجماهيرية فى العقدين الأولين من القرن العشرين، أو المشهورة لكتاب العصر الذهبى الإسبانى، مما زاد من ابتعادها عن أحداث الواقع، وزاد من اغترابها عن هموم وطن يتحول ويقترب من حرب أهلية، ستظل عالقة بذاكرته حتى اليوم.

ومع ذلك فقد كانت هناك محاولات جادة، فى زمن الحكم الجمهورى، سعت لتقديم سينما جديدة ملتصقة بقضايا الوطن، ومعبرة عن هويته، فظهرت شركة «فيلموفونو» Filmo Fono، والتى أنتجت بالاشتراك مع شركة «ثيفيسا» Cifesa أفضل أفلام الحكم الجمهورى، وقد اعتمدت فى أفلامها الجادة على جهد «لويس بونيويل»، غير أنه سرعان ما تقلص نشاطها مع اندلاع الحرب الأهلية وسقوط الجمهورية، فانكسر مشروعها الثقافى، بعد أن تركت مجموعة نادرة من أفلام تلك الفترة مثل «فورتونا وخاثينتا» عن رواية الكاتب الكبير «بينيتو بيرويث جالدوث»، و «تيرانوبانديراس» عن رواية «امون دل باى انكلان»، و «صراع من أجل الحياة» عن رواية للشهير «بيوباروخا»، بالإضافة إلى فيلم «قمم عاصفة» عن رواية «اميلى برونتى » «مرتفعات ويذرنغ».

أما أهم أفلام تلك الفترة، فقد كان فيلم «بونيويل» التسجيلى الهام «أرض بلا خبز» (١٩٣٢م)، والذى استطاع «بونيويل» فيه أن يستنطق التفاصيل الواقعية، لتصل فى دلالاتها إلى أقصى مستويات ما فوق الواقعية أو السوريالية حيث قدم صورة قاسية للواقع الذى يعيشة الأهالى فى منطقة «لاس أورديس» **Les Hurdes** وهى واحدة من أكثر المناطق فقرا بإسبانيا وقتذاك، وكان «بونيويل» قد تعلق بهذا الاقليم، منذ أن قرأ أطروحة الدكتوراة المثيرة التى أعدها الفرنسى «موريس ليجيندر»، الذى ظل يدرس المنطقة المذكورة لمدة تربو على عشرين عاما، فقرر «بونيويل» اخراجه بتمويل من صديق له فوضوى يدعى «رامون آثين»، كسب يوما جائزة سحب (اليانصيب) فوهبها لصديقه «بونيويل» لينجز بها فيلمه التسجيلى هذا، غير أن الدكتور «جريجوريو مارانيون»، رئيس جمعية خيرية بمنطقة «لاس أورديس»، استاء من الفيلم واعترض على عرضه، وأقنع «خوسيه مارياخيل بروبلس»، وزير الحربية وقتذاك، بضرورة منع عرضه، وفعلا أمرت السلطات بمنعه، لتقديمه صورة سيئة عن البلاد، يمكنها أن تؤدى إلى تمزيق إسبانيا من الداخل، وتلويث سمعتها بالخارج. [٣]

والفيلم فى حقيقته نقلة خطيرة فى حياة «بونيويل» السينمائية، فقد نقلته من سوريالية الأحلام، فى «الكلب الأندلسى» ، «العصر الذهبى» إلى سوريالية الواقع ومرارته، ربما لأنه كان فيلما تسجيليا وليس روائياً، وربما لأن «بونيويل» (١٩٠٠ ـ ١٩٨٣م) بدأ فى الابتعاد عن مجموعة «بريتون» السوريالية، كما فعل بعض من زملائه، أمثال «بول ايلوار» و «لوى آرجوان»، اقترابا من المشروع الاجتماعى والفكر الماركسى، غير أن التأنى فى الحكم قد يكشف عن أن هذه النقلة ليست بالضخامة، وإنما هى قدرة الفنان المبدعة على اكتشاف السوريالى فى قلب الواقعى، وعلى قدرة وسيلته الابداعية، السينما هنا، على تقديم المعتاد ليصبح غير معتاد ومفزع، وهو ما سيضع الألمانى «برتولد بريشت» يده عليه بعد ذلك بسنوات.

بينما منعت حكومة الجمهورية الفيلم لاحتوائه على صور تسئ لإسبانيا بالخارج، لم يفكر أحد بالداخل أن يناقش الفيلم سينمائيا، على حين امتدحه من هذا (الخارج) سينمائيون كبار أمثال «روبرت فلاهرتى» و «جوزيف لوزى»، وانجذب إليه، بعد ربع قرن، المخرج الإسبانى الشهير «كارلوس ساورا»، (مواليد ١٩٣٢)، واضعاً إياه نصب عينيه، وهو

يخرج فيلمه التسجيلى «كوينكا» (١٩٥٨م)، قائلا وقتذاك: «فى عام ١٩٣٢م، عندما أخرج لويس بونيويل «أرض بلا خبز» ولدت مدرسة حقيقية للفيلم التسجيلى، متصلة الجذور العميقة بالمزاج الهسبانى» [٤].

يكشف هذا الموقف من فيلم «بونيويل» المذكور، عن القوة القمعية التى كانت تتصف بها قوى اليمين، التى ظلت متغلغلة فى بنية النظام الاجتماعى السياسى القائم، والتى لم تستطع حركة الجمهوريين أن تخلخله الخلخلة الجذرية، فظلت قوى التخلف تتحكم فى الأجهزة الفعالة بالبلاد، وبدأ أمر التحرر مجرد مسألة ظاهرية، مما عجل بتدمير الجمهورية الثانية من داخلها، قبل أو مع انكسارها عسكريا على يد جحافل الجنرال «فرانكو» القادمة من أقصى جنوب إسبانيا، بعد أن عبرت البحر المتوسط قادمة من مستعمراتها فى المغرب.

وفى مثل آخر، قادم هذه المرة من خارج إسبانيا، وإن كان يكشف عن ذات الموقف الرجعى المتخلف الذى اتصفت به السلطات المتعاملة مع السينما، فى زمن الجمهورية الثانية، وهو فيلم «الشيطان امرأة» (١٩٣٥م) [٥]، الذى عرض بعنوان «أسمك اغواء»، إخراج «جوزيف فون سيترنبرج»، وبطولة «مارلين ديتريش»، وإنتاج شركة «بارامونت»، إلا أن وزير الحربية نفسه، «خوسيه مار يا خيل روبلس» اعترض على الفيلم، واعتبره إهانة للرجولة الإسبانية، وللشرطة الإسبانية بوجه خاص، ومن ثم هدد الشركة المنتجة برفض استيراد إنتاجها السينمائى، ما لم تحرق نسخة الفيلم السالبة «النيجاتيف»، ورضوخا للأمر السلطوى، ورعباً من فقدان السوق الضخم، قامت الشركة بحرق «الكونترتيب» على أنه نسخة الفيلم السالبة، وتم بهذا إنقاذ واحد من أهم وأفضل أفلام الثلاثينيات فى العالم.

واستمرت السينما الإسبانية، خلال الحرب الأهلية (٣٦ ـ ١٩٣٩م)، فى إنتاج الأفلام، على جانبى جبهة الصراع، ففى المنطقة الجمهورية بشمال البلاد، خاصة فى برشلونة، وجدت الأستديوهات والمعامل والفكر الثورى، الساعى لصياغة هوية جديدة ثائرة للإنسان الإسبانى، بينما استمرت السينما بجنوب البلاد، حيث سيطر الفكر اليمينى وقوى عسكر الجنرال «فرانكو» المدعمة للحكم الملكى، وراح «الفاشيست» فى المانيا وإيطاليا يدعمون رجالات سينما الجنوب، ففتحوا لهم أبواب استديوهات برلين وروما لإعداد

أفلامهم بها، فتم فى «برلين» أنجاز مجموعة من الأفلام الإنسانيا النمطية مثل «حلاق أشبيلية» (١٩٣٨) لبينيتوبيروخو، و«وكار من فتاة حى تريفا» ١٩٣٩٠) لفلوريان راى، وفى استديوهات روما تم إنجاز أفلام مناصرة العسكريين مثل «جبهة مدريد» (١٩٣٩) لأدجار نيبى، على حين أنجز الجمهوريين أفلاما أكثر واقعية ووطنية، مثل «فجر الأمل» (١٩٣٨) لأنطونيوساو و «الأحياء السفلى» ١٩٣٨٠) لبدرباتشى، و«لا أريد.. لا أريد» (١٩٣٨) لنفر نثيسكو الياس، إلا أن أهم أفلام هذه المرحلة المرعبة فى حياة الشعب الإسبانى، كان فيلم «جبال تيرول» ١٩٣٩٠)، الذى أخرجه الروائى الفرنسى الشهير، ووزير الثقافة فيما بعد، فى حكومة «شارل ديجول»، «أندريه مارلو»، عن سيناريو أعده مع الكاتب الإسبانى «ماكس أوب»، وهو الفيلم الوحيد الذى أخرجه «مظارلو»، ويحكى بواقعية قاسية، واحداً من فصول روايته المعروفة «الأمل»، ولم يتح له العرض إلا بخارج البلاد عام ١٩٤٥، ثم فى أواسط عام ١٩٧٨ برسبانيا، بعد غياب الدكتاتورية، والفيلم يقدم رؤيته للصراع بين الجمهوريين والملكيين فى سلسلة جبال «تزويل» عام ١٩٣٧، ويستلهم الكثير من الأفلام الكلاسيكية الروسية، ومشاهدة المتميزة مثل مشهد نقل جثث الطيارين من الجبال، ويؤكد فى نهايته على أن فناء الجمهورية الإسبانية الثانية المرتقب، هو أهم أهداف الأمم المسماه بالديمقراطية.

كان من الطبيعى أن يصبح للرقابة صوت عال، فى ظل الحكم الديكتاتورى المنتصر، والذى رفض أن يسلم الحكم للملك، الذى خرج متمرداً من أجله، فقد أسكرته خمر السلطة، وفضل ألا يتركها تفلت من يده، فحكم البلاد منذ عام ١٩٣٩، حتى غاب موتاً فى عام ١٩٧٥، وترسيخاً لقبضة يده المسيطرة على زمام السلطة، منح لإدارة الرقابة على المصنفات الفنية كل السلطة فى المنع والإطاحة بحرية التعبير، وبدأت سلطاته فى صياغة هوية المجتمع الثقافية، فصدر فى ٢٣ أبريل ١٩٤١ من وزارة الصناعة والتجارة قانون جديد للإستيراد، يشمل استيراد الأفلام داخليا، ويمنع خاص «العرض السينمائى بأى لغة أخرى غير اللغة الإسبانية. [٦]»، وتزامن هذه القانون مع اتجاه عام، من إسبانيا الرسمية، لإسبنة البلاد، تعظيما شوفونيا للشعب «المنتصر»، والهاء له عن رؤية ذاته فى علاقاتها بالآخرين. فهو شعب أرقى، على غرارة الشعب الألمانى الذى ناصر الحكم الإسبانى قياداته ومزاعمها، وهو سليل دون كيخوته وكولومبس وكولون وكافة رموز العصر الذهبى وزمن الكشوف

الجغرافية وغزو العالم الجديد، وهم إذا ما كانوا قد اضطروا للانكماش مكانيا داخل «إسبانيا» الوطن، فهم ما زالو قادة العالم «الهسبانى»، ذلك الناطق باللغة الإسبانية، ويمتد ليشمل كل قارة أمريكا الجنوبية (ماعدا البرازيل) وأمريكا الوسطى وجنوب أمريكا الشمالية بما فيها المكسيك وولايات جنوب الولايات المتحدة الأمريكية، خاصة ولاية فلوريدا، ومن ثم بدأت الدعوة للعودة لتمجيد الماضى، وإعادة النظر فى قيمة الذات، والعمل على إسبنة أسماء المحلات والشركات ذات العناوين الأجنبية، وحملت الشوارع أسماء الجنرالات، ومحطات المترو أسماء الرموز الوطنية والفكرية، وجاء قرار وزارة الصناعة والتجارة بقانون الاستيراد متسقاً مع هذا الاتجاه.

ورغم أن هذا القرار بقانون لم يعمل به فعلياً سوى لست سنوات فقط، إلا أن تأثيره كان قوياً ومستمراً حتى يومنا هذا، فجل الأفلام الأجنبية التى تعرض فى فترات البحث الأساسية بالتليفزيون الإسبانى وقنواته الست، هى أفلام مدبلجة للإسبانية القشتالية فى القناتين الرسميتين وقنوات العاصمة وجنوب البلاد، واللغة القطلانية فى أقليم «كاتالونيا»، والجاليقية فى أقليم «جاليثيا»، والباشكنسية فى أقليم «الباسك» كما تنقسم دور العرض عامة إلى قسمين : أحدهما جماهيرى ويعرض الأفلام الأجنبية المدبلجة للإسبانية، والثانى غير جماهيرى ويعرض ذات الأفلام بلغتها الأصلية مع ترجمة مكتوبة على شريط الصوت.

استقبل المواطن الأمى هذا الاتجاه بترحاب، وإن قلل من فرص الإقبال على تعلم اللغة الأجنبية بالنسبة للمتعلم، مما أدى إلى أن يشعر المواطن البسيط أن العالم يتحدث لغته، حتى «همفرى بوجارت» و «انجريد برجمان»، فزاد إقباله على الأفلام الأجنبية المدبلجة، وذاب فى موضوعاتها وبنياتها السينمائية، فانهزمت بعد ذلك السينما الإسبانية مرتين : مرة حينما ضعف انتاجها لعدم قدرتها على منافسة الفيلم الأمريكى الشمالى المدبلج للغتها، ومرة أخرى حينما أصبح أبطال هوليود أكثر شهرة بين الأسبان من الأبطال الوطنيين، ولم يفد الانغلاق ومحاولات الإسبنة وتأليه الذات فى انقاذ السينما الإسبانية، التى أصبحت غريبة ومنبوذة داخل وطنها.

بفضل جهود مجموعة من الهواة المتعلقين بفن السينما، والذين نظموا مجموعة من الدراسات السينمائية بقاعة (المدرسة الخاصة للمهندسين الصناعيين) بمدريد، افتتحت مع

بدايات ١٩٤٧م أول مدرسة للسينما فى إسبانيا، وعرفت باسم «معهد البحث والتجريب السينمائى» بعمادة «بيكتوريانولوبيث جارثيا»، وأعلن فى هذا المعهد عن ميلاد جيل سينمائى جديد، رافض للأشكال المشلولة للسينما الإسبانية ونموذجه الساعى لاحتذائه، هو سينما «الواقعية الجديدة» الإيطالية، وظهرت أول دفعة من دارسى هذا المعهد عام ١٩٤٩م، مبشرة بجيل قادر على تغيير وجه السينما فى البلاد، يبرز من بينه «لويس جارثيا برلنجا» (مواليد ١٩٢١م) و«أنطونيو بارديم» (مواليد ١٩٢٢)، وقد وصف هذا الأخير السينما الأسبانية، وقتذاك بقوله : إنها سينما «غير فعالة سياسياً زائفة اجتماعياً، متدنية فكرياً، تافهة جمالياً وكسيحة صناعياً» (٧)

أثر اتجاه (الواقعية الجديدة) الايطالية على جيل الخمسينيات، وشكل أحد أسسها التقليدية وقتذاك، خاصة بدءاً من فيلم بارديم الهام «موت راكب دراجة» (١٩٥٥م)، واستمراراً فيما بعد، غير أن ظهور «كارلوس ساورا» (مواليد ١٩٣٢م)، فى نهاية الخمسينيات، قد أسفر عن ظهور (سينما إسبانية جديدة) تمزج بين منظور رؤية (الواقعية الجديدة) الفرنسية الصاعدة، وذلك بداية من فيلمه الروائى الأول «الصعاليك» (١٩٥٩م)، بعد إنجاز فيلمه التسجيلى الهام «كوينكا» (١٩٥٨م)، والذى قدم فيه أول محاولة حديثة للاقتراب من الإنسان الإسبانى الحقيقى، لا الصورة الرسمية التقليدية، ومعه ظهر جيل جديد، يقدم هذه السينما الجديدة فى ظل ديكتاتورية فرانكو، يبرز من بينهم «خايمى كامينو»، و «ماريو كاموس»، و «خورخى جراو»، وذلك جنبا إلى جنب مع لويس بونيويل، الذى عاد إلى إسبانيا، بعد مرحلة من الإبداع السينمائى فى المكسيك، وأخرج فى ظل ظروف رقابية صعبة فيلمه «بيريديانا» (١٩٦١م) والذى حصل على (السعفة الفضية) فى مهرجان «كان» لنفس العام، واستقبل استقبالاً حاراً، غير أن مقالاً نشر بجريدة الفاتيكان «لوسيرفاتورى رومانو» اتهم الفيلم بالهرطقة لإنكاره إمكانية تحقيق مبدأ المحبة المسيحى فى الواقع الراهن، مما أدى إلى تدخل رقابة فرانكو، ومنعها عرض الفيلم بإسبانيا، ومنع أى ذكر له فى وسائل الإعلام المختلفة، فضلاً عن تهديد شركتى الإنتاج الإسبانيتين وقامت بضبط وحجز نسخة الفيلم السالبة (النتجاتيف)، غير أن وجود منتج مشارك من المكسيك، هو «جوستابو الاتريستى»، كان يمتلك نسخة (نيجاتيف) أخرى، أنقذ الفيلم من الضياع، وقد ظل ممنوعاً، بأمر الرقابة والقضاء معاً، حتى ما بعد موت «فرانكو»، وخلال فترة التحول (٧٥ ـ ١٩٨٢م)، ولم يعترف بهويته الإسبانية إلا عام ١٩٨٣م، عقب وصول الحزب

الاشتراكى إلى الحكم.

فى ظل اتجاه السينما الجديدة الإسبانية، بدأت فى أواسط الستينيات تظهر أسماء جديدة مثل «بيثينى آر اندا» و «ميجيل بيكاثو» و «فرانثيسكور يجبيرو»، وتنطلق من (الواقعية الجديدة)، راصدة الواقع بعيون (طبيعية) حادة، تجعل من بشر هذا الواقع ضحايا للبيئة والوراثة المظللة لحياتهم.

كانت قبضة الرقابة باطشة، ليس فقط على الأفلام الوطنية، وإنما كذلك على الأفلام الأجنبية، فقد عرفت الحكومة الإسبانية فى نهاية الستينيات، أن شركة «يونيتد ارتيستس» بصدد إنتاج فيلم يدور حول الإجراءات القاسية التى تبعتها إسبانيا فى فترة استعمارها للقارة الأمريكية الجنوبية، مقدمة مثلاً لكيفية صناعة الزعماء فى العالم الثالث، فقامت الحكومة الإسبانية بالتهديد بغلق السوق الإسبانى أمام إنتاج الشركة المنتجة، وأمام هذا التهديد المتكرر خلال ما يقرب من أربعين عاماً، تراجعت الشركة، ووضعت علماً برتغالياً محل العلم الإسبانى، وأعطت صبغة برتغالية لعنوان الفيلم، فأصبح Queimada بدلاً من Quemada «الغابة المحترقة»، وظهر الفيلم بالفعل بهذا الشكل عام ١٩٧٠، وكان من إخراج الإيطالى «جيللوبونتيكورفو» وبطولة «مرتون براندو».

ورغم أن أوروبا قد بدأت عقد السبعينيات بإلغاء الرقابة على المصنفات الفنية التى تنتجها أو تستوردها فإن إسبانيا أعادت القوة لهذه الرقابة، ربما لأن السنوات الأخيرة من الديكتاتورية الهرمة، تستلزم دوماً اشتداد القبضة الحديدية، وهو ما حدث مع فيلم «التانجو الأخير فى باريس» (١٩٧٢م) للمخرج «برناردوبرتولوتشى»، وقد منعته بالطبع الرقابة الإسبانية، غير أن رغبة الإسبان فى مشاهدته، أدت إلى ظهور نمط جديد من السياحة، سمى بسياحة (الويك أند السينماتوجرافية)، حيث يسافر الراغب فى رؤية الأفلام الممنوعة إلى المناطق الفرنسية والبرتغالية المتاخمة للحدود الإسبانية، والتى تعرض فيها هذه الأفلام، بترجمة على شريط الفيلم.

يغيب الديكتاتور موتاً فى ٢٠ نوفمبر ١٩٧٥م، وتعود الملكية بهدوء، ويعتلى «خوان كارلوس الأول» العرش. ويعين «ادولفوسواريث» رئيساً للحكومة فى أوائل صيف ١٩٧٦م، وتبدأ حكومة يمين الوسط فى الإصلاح البطىء والجزئى لفك الأبنية الفاشستية القديمة،

وبناء الديمقراطية، ومن ثم تزامن وجود الأبنية القديمة والحديثة معاً، واستمرت الرقابة لأكثر من عامين آخرين، بعد موت فرانكو. وبدأت السينما الإسبانية تتخلص من المحارم (التابوهات) التى فرض عليها عدم الاقتراب منها، وبدأ العالم، سوقاً ومهرجاناً، يتعرف على هذه السينما ذات الملامح الخاصة بها، وبدأت أجيال جديدة تقدم سينما غير تلك المقيدة، بنية ومحتوى، بقيود الديكتاتورية، وتسعى عبر أفلامها للتعبير عن واقع مغاير، تشارك فى صنعه أيضا،وتساهم فى صياغة هوية متجددة للشعب الإسبانى، يتخلص عبرها من الخوف من الأخر، ومن تأليه الذات، ويكشف عن وجوده وسط حركة العالم المتحول إلى قرية كونية واحدة.

من هنا تبدأ السينما الإسبانية تدخل فى اتجاهات ثلاثة أساسية هى:

١ ـ **السينما السياسية**: امتداداً للأفلام السياسية المغلفة برموز العائلة، فى مرحلة الديكتاتورية، خاصة أفلام «كارلوس ساورا» ، وكذلك توازياً مع اتجاه السينما السياسية الذى انفجر فى السبعينيات،، فى إيطاليا، وصار نغمة متداولة فى أوروبا وقتذاك، منقولاً بعمق أكبر فى سينما أمريكا اللاتينية.

٢ ـ **السينما الجنسية**: وهى تنقسم بدورها لقسمين داخليين:

أ ـ **السينما الأروتية الخالصة**: وهى سينما (بورنوجرافية)، تسير على هدى السينما الإيطالية المناظرة أيضاً، وتستعيد فى إسبانيا الجمهور الذى كان يرحل فى نهاية الأسبوع إلى فرنسا والبرتغال، فى زمن ديكتاتورية «فرانكو» لرؤية الأفلام الممنوعة.

ب ـ **السينما الجادة ذات الموضوعات الأروتية**: وهى سينما تخترق حصار تابوهين معاً هى الجنس والدين، تاركة السياسة للأتجاه الأول، دون أن تستطيع فى ذات الوقت أن تتخلص تماماً منها، وأبرز نماذج هذا الاتجاه هو المخرج المثير للجدل بيدروالمودوبار (مواليد ١٩٤٩)، والذى قدم أول فيلم له عام ١٩٨٠م، وهو «بيبى ولوثى وبوم وفتيات أخريات» مقدماً من خلاله مشاكل الشباب الجنسية، واضعا يده فيما بعد على موضوعة التداخل بين الجنس والدين، خاصة فى أفلامه «بين الضباب» (١٩٨٣م)، قانون الرغبة (١٩٨٧م)

و«كعوب عالية» (١٩٩١م).

٣ ـ **السينما الشاعرية**: وهو اتجاه يخاطب المثقفين، ويستهدف بناء سينما مخالفة لما هو تجارى، ترتقى بلغتها للتوازى مع لغة الأدب الحداثى، ويمثل هذا الاتجاه الروائى والمخرج جونثالوسواريث (مواليد ١٩٣٤م)، المتميز بأسلوبه الواقعى الفنتازى، والذى قدم ممن خلاله مجموعة من الأفلام الهامة على مدى ربع قرن من الزمان مثل: «القصة الغريبة للدكتور فاوست» (١٩٦٩م) عن قصة وسيناريو له، و«بياتريث» (١٩٧٦م) سيناريو له عن قصة لرامون دل باى انكلان، و«تجديفا ضد الريح» (١٩٨٨م) قصة وسيناريو له، ثم «المخبر والموت» (١٩٩٤م).

هذا بالطبع دون التغاضى عن اتجاهات السينما التجارية، فقد سارت فى طريقها تعبر عن واقع مجتمعها، وتصيغ وعيه فى ذات الوقت، وإذا ما اتفقنا مع القول الرائى بأن السينما هى واحدة من مشتملات فكر القرن العشرين بالمعيار الذى يعكس بشكل ضخم عقلية صناع هذه السينما، مثلما يعكس الأدب أو الفن التشكيلى عقلية صناعه، ومن ثم تساعدنا السينما على فهم روح عصرنا، فإننا نتفق بالتالى مع أستاذ تاريخ السينما بجامعة برشلونه، خوسيه ماريا كاباروس ليرا، والقائل بأن السينما الإسبانية منذ موت فرانكو حتى عام ١٩٨٩م، عام نهاية كتابه الخاص بهذه الفترة، «كان يجب عليها أن تكون انعكاساً لما هو حادث بالبلاد، فكل فيلم، حتى التجارى، يعالج بطريقة ما المجتمع الذى يتحقق داخله ـ كظاهرة فنية ـ فقد أدت أفلام المرحلة الديمقراطية شهاداتها، بشكل أفضل أو أسوء، لمختلف العقليات فى إسبانيا، منذ ١٩٧٥م حتى الآن»[٨].

واستبصارا لأهم توجيهات السينما الإسبانية فى العقود الأربعة الأخيرة، نتوقف عند وجوه ثلاثة تتكثف فى أعمالها أبرز هذه الاتجاهات الجادة لهذه السينما (الشابة).

خوان انطونيو بارديم

من موت راكب دراجة إلى اغتيال لوركا

أربعة وسبعون عاماً تمر اليوم على مولد المخرج والسيناريست السينمائى الإسبانى المتميز خوان أنطونيوبارديم ـ مواليد مدريد ١٩١٢م ـ وأربعون عاماً من النضال فى سبيل

صياغة سينما جادة تلعب دوراً بقيمها الفكرية والجمالية فى حركة الواقع، وتقاوم كل عوامل القهر والمصادرة لحرية الإنسان فى أن يصنع مستقبله دون الارتداد للماضى المنقضى، أو تحجر داخل حاضر يزول، وخلال تلك العقود السبعة من الحياة، والأربعة من الإبداع، أنجز خلالها بارديم عشرين فيلماً تأرجحت بين السمو الفكرى والجمالى، والهبوط فى اتجاه السينما التجارية والأفلام المصنوعة على (مقاس) مطربة أو ممثلة مشهورة.

إن سينما «بارديم الجادة تقدم لنا نموذجا متكاملا للاتجاه الرائى بأن السينما سلاح جمالى فى معركة التوعية والتنبيه، تتوجه نحو الواقع، لا من أجل تزييفه أو تقديمه مبتور الجذور بحقائق تشكيله الاجتماعية والإنسانية ، وإنما من أجل رصد أهم ملامحه، والتفتيش عن جذور صياغته وحركته، وإعادة بنائه فنياً بصورة تدعو متلقيه إلى اتخاذ موقف تجاهه، هكذا بدأ «بارديم» صياغة أفلامه، منذ فيلمه المشترك الأول مع المخرج لويس برلنجا هذا الثنائى السعيد» ١٩٥١م، ثم فيلميه التاليين «المضحكون» ١٩٥٢م، و«عيد فصح سعيد» ١٩٥٤م، معتمداً فى هذين الفيلمين على الفصول الهزلية الشعبية الإسبانية والتى تعد ملمحاً أساسياً من ملامح سينما «بارديم»، وحسه الجماهيرى، وإن تخفت دائماً فى تضاعيف الرؤية الواقعية النقدية لسينماه، والمستلهمة إنجازات سينما «الواقعية الجديدة» الإيطالية وتطوراتها على يد «دى سيكا» و«فسكونتى» و«انطونيونى»، و«السينما الحرة» التى برزت فى الخمسينيات فى الولايات المتحدة، على يد «فريد زينميان» و«ستانلى كرامر» و«اليا كازان».

انطلقت سينما «بارديم» الواقعية النقدية مع فيلمه الرابع، والذى يعد علامة هامة وأولى فى تاريخ السينما النقدية المعارضة لديكتاتورية «فرانكو» وللبنية الاجتماعية التى يحافظ عليها نظام العسكر لصالح الطبقات المتسيدة: الارستقراطية والمتحالفين معها من البورجوازية العليا والمتوسطة، وهو فيلم «موت راكب دراجة» ١٩٥٥م، والحائز على جائزة النقد الدولية فى مهرجان «كان» فى نفس العام.

وكعادة «بارديم» فى الانطلاق سينمائياً من الشارع والعودة إليه، ودرامياً من لحظة موت والعودة إليها فى نهاية الفيلم، كما سنرى فيما بعد، يبدأ فيلم «موت راكب دراجة» من الطريق العام، والجوشتوى ممطر، والطبيعة ممتدة حتى انغلاق الأفق على الأرض، يدخل

الكادر عامل صناعات تعدينية، يركب دراجة متجهاً فى طريقه إلى أعماق الأفق، ظهره لنا، فليس مهما شخصيته الخاصة، مجرّد إنسان عامل عائد فى نهاية يوم شاق إلى بيته، والكاميرا لا تتابعه، وإنما تتركه يتوجه وحده نحو المجهول، حيث تصدمه هناك سيارة عابثة قادمة من الطريق المضاد، وتستقبل الكاميرا السيارة، يهبط منها أستاذ الجامعة «خوان» لإنقاذ المصاب، لكن رفيقته (ماريا خوسيه) تأمره بالعودة، فهى متزوجة من رجل أعمال ناجح وصاحب مصانع كبيرة وبانكشاف أمر علاقتها بـ «خوان» ستفقد وضعها الاقتصادى والاجتماعى التى تزوجت من أجله، وأقامت علاقة آثمة مع «خوان» من أجل تحقيق رغباتها الحسية فقط، ولذلك يتركان العامل المصاب يموت نزفًا، ويتوجهان كل إلى عالمه الذاتى والاجتماعى، الخاص والمتداخل مع الآخر، هو إلى بيته المغلق عليه وأم بورجوازية منفصلة عن أحلامه، وإلى جامعته حيث يتقابل يومياً مع شباب يرفض الظلم ويطالب بالعدالة الاجتماعية والأخلاقية، وإلى ذاته المترددة بين سحر الارستقراطية وجمالها الذى اختاره ليعيش لحظات فى أحضانه، دون القدرة على امتلاكه، وواقع الحياة اليومية الذى يحدد وضعه الاجتماعى،، ويطور وعيه ويوقظ ضميره، فيذهب إلى بيت العامل فى حى شعبى فقير ليكتشف هناك حقيقة ما آل إليه حال أسرة صغيرة من موت عائلها على يديه، وما آل إليه حاله هو من انكسار وخسة أمام جبنه فى مساعدة الرجل، وجبنه فى إعلان الحقيقة، والتى يقرر فى النهاية، وحسماً لتردده ودفعاً من إحدى تلميذاته بشكل غير مباشر، إلى هجر واقعه، فهو لم يتسلح بعد بأسلحة البقاء والمواجهة الكاملة على أن يعلن حقيقة ما حدث للجميع.

بينما تذهب هى، عقب حادث الاغتيال إلى بيتها سعيدة لعدم معرفة أحد بما حدث ويحدث، إلا أن أحد الصحفيين الصغار، وهو أحد أصدقاء الأسرة والملتفين حولها، يخبرها أنه شاهدها تخرج مع عشيقها «خوان»، ويمارس عليها ابتزازاً يثير قلقها، الذى يلتقى مع قلق «خوان» وتردده، إلى أن تدرك هى أن قلقها لاداعى له، فالصحفى لا يعرف شيئاً عن جريمة موت راكب الدراجة، وإنما ما يعرفه فقط، واندفع فى لحظة سكر لإخبار الزوج به،. هو علاقتها بـ «خوان»، وهذه أيضا لاداعى للخوف منها، فقد أنكرها الزوج نفسه، محافظة منه على صورة وضعه الاجتماعى والاقتصادى، ومن ثم تصل هى إلى اقتناع بأنه لاداعى للتردد والخوف، وإن عليها معاودة حياتها وعلاقتها مع «خوان» كما كانت، ولكن

«خوان» يصل فى ذات الوقت إلى اقتناع بضرورة تغيير هذا الوضع الشائن بإعلان الحقيقة.

وعلى الطريق العام، ذات الطريق الذى صدمت فيه «ماريا خوسيه» بسيارتها العامل راكب الدراجة، تقوم هذه المرة بصدم عشيقها «خوان» أستاذ الجامعة، فى سبيل استمرار مكاسبها الخاصة، وتهرع بعد صدمه، تاركة إياه كسلفه العامل يموت نزفًا، وتتوجه إلى بيتها، فتفاجأ على الطريق بعامل آخر يركب دراجة، تحاول تفاديه، فتسقط بها السيارة فى النهر، ولكن العامل لا يتركها تموت وإنما يتوجه بدراجته إلى أقرب بيت مضاء لعل أحداً يمكنه إنقاذها.

إن الوضع يتكرر، فى تلك البنية الدائرية الدرامية، لكن الموقف ليس هو، فالرائى ليس ارستقراطياً يخشى على وضعه الاجتماعى وأسراره الخاصة، والمقتول قد نال جزاءه وفقاً لمبدأ العدالة الشعرية الكلاسيكى، والشخصية الرئيسية «خوان» رغم اغتياله على يد صاحبته، إلا أنه قد تطور أخلاقيا عبر حركات أحداث الفيلم منتقلاً من الذاتية المفرطة إلى الشعور بدوره وسط محيطه الاجتماعى، ووفقاً لأحد أهم ملامح السينما الحرة الأمريكية التى تقتضى أن يتحول البطل إلى البلوغ الأخلاقى عبر التربية التى تقدمها أحداث الفيلم، وعبر ضرورة انتصار المبدأ على الحاجة، كذلك فإن الفيلم يصيغ حبكته من خيوط بوليسية واجتماعية معاً، فنحن منذ أول مشهد نرى جريمة قتل غير متعمدة، لكنها جريمة قتل، ونعرف القتلة، ونظل طوال الفيلم ننتظر معرفة مصيرهم خاصة مع ظهور الصحفى العارف ببعض الأشياء حول العلاقة العاطفية بين البطل والبطلة، والذى يثير الشكوك لديهما ولدينا فى ذات الوقت حول معرفته أو عدم معرفته لحقيقة جريمة موت العامل تحت عجلات سيارة «خوان» و«ماريا خوسيه»، واجتماعيا يكتفى الفيلم بالإشارة إلى العامل وبالاقتراب السريع من «خوان» للحى الذى تعيش فيه أسرة هذا العامل، معمما به نمط وحياة طبقة كاملة تموت على الطريق، دون سائل عنها، بينما يخص الفيلم القتلة بصياغة شخصياتهم المتفردة فى إطار الشرائح الطبقية التى ينتمون إليها، ويحدد أمزجتهم الخاصة واستجابتهم الذاتية لنفس الأحداث التى يمرون بها، فيتحول «خوان» إلى عكس ما بدأ به مشواره داخل حبكة الفيلم، وتبقى «ماريا خوسيه» كما هى، تقتل الغريب والعشيق بذات الأعصاب الباردة، وإن لم يتركها الفيلم، بمنطقه الأخلاقى، تهنأ بفوزها بإزاحة من يقف فى وجه وضعها

الاجتماعى والاقتصادى ورغبتها الحسية.

إذا كان «خوان» ، البورجوازى الصغير فى «موت راكب دراجة»، قد تطور أخلاقياً فى اتجاه التخلص من ذاتيته الأنانية، فإن «خوان» آخر، وبورجوازى صغير آخر فى فيلم بارديم التالى «الشارع الكبير» ١٩٥٦م، لم يستطع أن يتخلص من ذاتيته تلك، رغم أنها حطمت قلب إنسانة، بل كاد يهم هو بقتلها، رغم بعض التردد حول أمنه الشخصى، فالفيلم يقدم لنا شخصية «خوان»، الموظف الصغير بأحد البنوك، فى مدينة ما من المدن الإسبانية، يقول لنا الراوى فى بداية الفيلم إنها ممكن أن تكون أية مدينة فى العالم ـ كان ذلك من حيل السينما الإسبانية التقدمية للانفلات من قيود الرقابة الديكتاتورية ـ وانطلاقا من شارعها الكبير وانتهاء به، وبنظرة حزينة مبللة بالدموع لبطلة الفيلم إليه من خلال زجاج نافذتها المنهمر عليه المطر يبنى «بادريم» بناء فيلمه، الذى يعد واحداً من أفضل عشرة أفلام فى تاريخ السينما الإسبانية، وتدور أحداثه حول دعابات الأصدقاء السمجة.. مجتمع بورجوازى صغير خال من المعنى وفارغ من أى محتوى فكرى، مجموعة من شباب الموظفين، لا انتماء فكرى لها، ولا جهد يبذل فى سبيل أى شئ، سوى عمل روتينى بالنهار، وقضاء بقية اليوم فى التسكع فى شوارع المدينة، وخاصة شارعها الكبير، أو الشرب واللعب فى حانات المدينة.

يبدأ الفيلم بمزحة صغيرة وسمجة، وإن اتصلت بنائياً بفصول المساخر الإسبانية الشعبية، حيث تصل عربة دفن الموتى، فى صباح ممطر، إلى منزل أحد الأصدقاء : حاملة إليه نعشاً، فيطرد الرجل حاملى النعش، معلنا لهم ولنا أنه ما زال حياً، ونكتشف نحن أنها كانت مزحة من أحد أصدقائه، مزحة تكشف عن نوعية هذه الشريحة من المجتمع، كما تمهد الأرض لمزحة أكبر ستصبح هى محور الفيلم بأكمله، حيث يتفق الأصدقاء مع «خوان» على الإيقاع بالفتاة «ايسابيل» التى تبلغ من العمر خمسة وثلاثين عاماً، ومن أجل الضحك بعض الوقت، يقبل «خوان» أن يوهمها بحبه، مما يجعله يتورط فى خطوات ما بعد الحب، والتى تؤدى به إلى تحديد موعد حفل الزواج : ثم يهرب حين يحين الوقت، تاركا الفتاة ممزقة القلب، لا يقف بجانبها سوى صديق آخر لـ «خوان»، لا يعيش فى ذات المدينة، ويعمل مؤلفاً قصصياً، ويأتى بين الحين والآخر إلى المدينة لأعمال خاصة

بالبنك، وليرى «خوان»، دون أن يوافق على نمط أسلوب الأصدقاء فى الحياة، وأيضا دون أن يرفضه، بل يعود دائما إلى مدريد، حيث يأتى، وهو حين يكشف فى النهاية، لـ «ايسابيل» حقيقة الدعابة «الخدعة» التى وقعت فيها، وإلى العقلية الحقيرة التى كان يجب عليها مواجهتها بأسلوب آخر غير أسلوبها المدان أيضاً، لا يملك إلا أن يدعوها للهروب فى قطاره إلى مدريد، لكنها ترفض، فحياتها كانت وستظل داخل مدينتها، وعليها أن تواجه وحدها نتائج ما أقبلت عليه دون ترو، وما وقعت فيه نتيجة لاندفاعة عاطفية لم يحكمها العقل.

هذا العقل هو الذى سيدعو بارديم بقوة للاحتكام إليه، فى فيلمه التالى، والأكثر تميزاً «الثأر» ١٩٥٧م، والحائز أيضا على جائزة الجمعية الدولية للصحافة السينمائية فى مهرجان «كان ١٩٥٨م»، وكانت الرقابة قد أجبرت المخرج على تغيير اسمه إلى (الحصادون)، وازالت أى إشارة إلى معاصرة أحداث الفيلم لزمن الخمسينيات، وقد التقت هذه الدعوة للاحتكام إلى العقل، مع الدعوة الفكرية والسياسية وقتذاك لتحقيق (المصالحة الوطنية) بين الفرقاء، ونسيان الماضى الأسود بين الجميع، والسعى لصياغة حاضر وطنى قوى، لذا تتوارى القيمة الأخلاقية، فى هذا الفيلم، خلف القيمة الأيديولوجية، وتختبئ الموضوعية البوليسية خلف الموضوعية الاجتماعية، ويصبح الحقل هو مساحة تحقق الفيلم، والإنسان على أرضه هو شاغله الشاغل، لم نعد نسير على الطريق العام، أو عبر شوارع المدينة، وإنما أصبحنا وسط الطبيعة المنفتحة على آفاق لانهائية، يقترب مع أول مشهد، ومن عمقه البعيد «خوان» ثالث، عامل من عمال التراحيل، عائد إلى قريته بعد غيبة لسنوات عشر فى السجن، متهماً زوراً بقتل رئيسه فى مجموعة العمل التى كان يعمل بها، هو عائد دون رغبة فى الثأر والانتقام ممن زجوا به إلى ظلام السجون، ولكن أخته الوحيدة «أندريا» التى عاشت السنوات العشر تنتظر عودته، كأنه أورست، لينتقم لها ممن حرموها الأخ والأب والصديق، تشحن فيه الرغبة الثأرية، وتدفعه للقسم بالانتقام من «لويس التورثيدو» الأخ الآخر لرئيس مجموعة العمال، المقتول، التى تعتقد أنه القاتل الحقيقى، بينما تدفعه أمه ـ أم «لويس» ـ من الجانب الآخر بالتعجيل بقتل «خوان»، خوفاً من انتقام الأخير منه، ولثأرات قديمة بين الأسرتين.

تدفع ظروف العمل «خوان» إلى ضرورة التوجه، ومعه أخته، إلى «لويس» والعمل تحت إمرته، وبالفعل يخرجون جميعاً معاً بحثاً عن العمل فى حقول القمح الباحثة عن سواعد الرجال لحصدها، ومن هنا سمى هؤلاء البشر بالحصادين، ورأت الرقابة وضع اسمهم مكان اسم الثأر، على أساس أن الفيلم يحكى حياة هؤلاء البشر ـ رجالاً ونساءً ـ ومشاكلهم الخاصة، ولا يتعرض بمشكلة ثأر وطنية أو طبقية، على حين أن الفيلم يقف كاملاً إلى جانب قضية الوطن وهمومه بعد عقدين من الزمان على بدء المذابح الأهلية فى ١٩٣٦م، والتى استمرت فعلياً ثلاث سنوات كاملة، واستمرت أيدولوجياً ـ وعملياً أيضاً ـ طوال هذين العقدين من الزمان، وعلى أرض الوطن الخيرة، يعمل الفرقاء معاً، تحت وهج الشمس، والقلوب تضمر الشر بالآخرين، والتحجر الذهنى يشل الأم عن رؤية متغيرات الواقع، والتحجر العاطفى يصنع من الفتاة «اندريا» كائناً ممزقاً بين حب الأخ، الذى افتقدته لسنوات عشر، وحب الرجل الذى يميل قلبها إليه، والذى هو فى ذات الوقت من تعتقد أنه سبب فقدها لأخيها سنوات طوال، ويلعب الخروج للعمل دوراً فى إعادة صياغة عقلية «اندريا» ويدفعها لإعادة النظر فى الواقع والعالم المحيطين بها، سواء عبر صراعها، مع بقية المجموعة، وحركة الحياة اليومية، ونضالهم فى مواجهة ما يتخلف من تناقضات بينهم وبين ملاك الأراضى، أو بينهم وبين الفلاحين المقيمين فى الأراضى التى يهبطون إليها، وبينهم وبين أنفسهم أو عبر معرفتها من «لويس» نفسه بأن القاتل الحقيقى لأخيه الأكبر هو أخ أصغر لهما، بسبب إيقاع زوجته بينه وبين أخيه الأكبر، واقترح حقد الأم عليهم أن يكون الضحية فى هذه الجريمة العائلية، شخص «خوان» من العائلة المناوئة، لذا تصل الفتاة «اندريا» إلى ضرورة نبذ العنف بين الفرقاء، معلنة لهم جميعاً «أن الأرض كبيرة وتسعنا جميعاً معاً». ينشغل بارديم فى الستينيات وحتى منتصف السبعينيات بصياغة أفلام أقل أهمية، أو تخضع للنمط التجارى الاستهلاكى، أو تصنع خصيصاً على «مقاس» نجم أو مطربة مشهورة مثل فيلميه «منوعات» لساره مونتييل، «فساد كريس ميللر» للطفلة المعجزة التى صارت فتاة بلا طعم مارسول، إلى أن أقدم على إعادة صياغة رؤيته القديمة فى فيلم جديد، عرض فى نفس عام موت فرانكو، وهو «سطوة الرغبة» ١٩٧٥م، تسيطر فيه الموضوعية البوليسية على الموضوعية الاجتماعية، وإن ظهر فيه العديد من رموز أفلامه القديمة وخاصة «موت راكب دراجة» قبله بعشرين عاماً كاملة، ففى كل من الفيلمين

امرأة من الطبقات العليا، ارستقراطية فى الخمسينيات وبورجوازية فى السبعينيات، تعشق رجلاً ذا مكانة اجتماعية متميزة، رجل أعمال وصناعات فى الخمسينيات، وجنرال متقاعد فى السبعينيات، وتقيم علاقة مع آخر، أستاذ جامعة فى الأول، وموظف بشركة إعلانات فى الآخر، وهى امرأة ذاتية، تعشق المال، وتقتل عشيقها بأعصاب باردة فى الفيلم الأول، وتخطط بعقلية حاذقة لدفع عشيقها فى الفيلم الثانى لاغتيال زوجها، ثم تختفى نهائياً من حياته.

يبدأ فيلم «سطوة الرغبة» أيضاً من الشارع، شرطة تقبض على الفتى «خابيير» وتقوده فى شوارع برشلونة نحو نهايته المقدرة، ويعود بنا الفيلم «فلاش باك» طويل لنعرف معاً حقيقة القبض على هذا الفتى الرقيق، فها نحن قد عرفنا منذ البدء القاتل، وعرفنا أنه قبض عليه، وتبقى الجريمة، يبنى الفيلم حركة أحداثه للتعرف عليها، عبر التقاء «خابيير» بالمصادفة بالفتاة «جونا» ويتكرر اللقاء المتعمد من ناحيتها، ويقع هو فى حبها، وتحكى له عن زواجها من ثرى لا تحبه، فقط من أجل استقرار أو ضاعه الاجتماعية والمالية، وأن الحل والوحيد أمامها لزواج دائم، هو التخلص من الزوج بقتله، يتردد (خابيير)، ولكنها، لقهر الجنس، تقنعه بتنفيذ العملية، فهو غريب عن الأسرة، ولا أحد يعرف شيئاً عن علاقتهما معاً، ولن تحوم الشبهات حوله، فضلاً عن أن الخطة محكمة: سيدخل المنزل، ويعثر فى أحد الأدراج على مسدس الزوج، ويقتله فى كرسيه الدائم، ثم يضع المسدس فى يده، ليبدو الأمر وكأنه انتحار، ثم يتوقفان عن اللقاء لستة أشهر كاملة، حتى تختفى أية شبهات حولهما.—

وبالفعل ينفذ هو المخطط بينما هي تشاهد افتتاح عرض مسرحي، ليثبت للجميع وجودها خارج أرض الجريمة، وتتوالى الأيام، لتنتهى الشهور الست، ويبحث هو عنها فلا يجدها، لقد اختفت تماماً فالمنزل الذى كانت تقيم فيه مع زوجها، كان منزلاً مؤجراً، وقد تركته دون ترك أى عنوان جديد له، حتى المنزل الذى تابعها (خابيير) يوماً وشاهدها تدخله، وادعت أنه منزل تقيم فيه مع أحد صديقاتها، يكتشف أنها كانت تلتقى فيه مع عشيق آخر لها، وهكذا يدرك أنه كان مجرد أداة للتخلص من الزوج والفوز بالعشيق الآخر، وبالاجتهاد فى البحث والتحرى، يصل إليها ليجدها متزوجة من العشيق السابق، والذى

(كتالينا) ـ وهذا هو اسمها الحقيقى ـ بسبب أن عملية تنفيذ قتل الزوج والإيهام بانتحاره لم تكن محكمة تماما، لغياب بعض المعلومات عن القاتل «خابيير»، فالمقتول كان رجلا عسكريا أحيل للتقاعد بسبب إصابة يده اليمنى بشلل نتيجة لطلق نارى، جعله لايستطيع أن يحمل مسدساً ويرفعه مطلقاً رصاصته على رأسه، وبالتالى سار الشك حول حقيقة انتحاره، ولأن الشرطة لم يكن لديها أدلة حول الزوجة اكتفت بوضع أجهزة تصنت خفية فى شقة زوجها الجديد، مما أتاح لها الاستماع لاقتحام (خابيير) لها، ووصولها قبل إجهازه عليها.لقد بدأ الشك يتسلل إلى رؤية بارديم لمفهوم (العدالة الشعرية)، وانتقام السماء من القتلة البرابرة، فالزوجة القاتلة فى (موت راكب دراجة) فى منتصف الخمسينيات، تلقى حتفها على الطريق العام، بينما الزوجة المخططة للقتل فى (سطوة الرغبة) فى منتصف السبعينيات لا يجهز عليها، تصاب بإصابة خطرة، لكن الحياة مازالت تدب فيها، فتلك العقلية التى تمثلها اجتماعياً وأيديولوجياً ما زالت قائمة وحية وباطشة بكل من يقف فى وجهها، تستخدم بقية الشرائح الاجتماعية فى خدمتها، وتغتال بكل خسة كل من يعارضها، وحتى ولو باسم القانون، هكذا يظهر فى فيلم بارديم (سبعة أيام من يناير) ١٩٧٨م، معتمداً على حادث واقعى، اغتيال مجموعة من المحامين العاملين على أيدى الفاشيست وغلاة اليمين فى مذبحة وقعت فى الأسبوع الأخير من يناير ١٩٧٧م، وكادت تودى بالديمقراطية الوليدة بعد أربعين عاما من الديكتاتورية، ويعيد بارديم بناء الأحداث، أيضا فى بنية اجتماعية بوليسية، وإن كان اقترابها كتابة وتنفيذا من زمن الحدث، قد جعلها غير متماسكة، وأقرب إلى التحقيق السينمائى لحادث واقعى، استخدم فيه بارديم مادة هائلة من الوثائق التاريخية والآنية حول الصراع الاجتماعى فى المجتمع، وطغت بقوتها على الجزء الروائى فى الفيلم، والذى يعيد فيه بناء ما حدث فى شكل مقارب كثيرا لتفاصيله، وهو ما جعل النقاد يستقبلون هذا الفيلم استقبالا سيئا دفع بارديم للتوقف عشر سنوات كاملة، أنجز خلالها فيلما متوسطا فى بلغاريا باسم (التنبيه)١٩٨٢م.

ثم عاد عام ١٩٨٧م لينجز ملحمته الكبرى حول حياة الشاعر المسرحى الكبير «فيديريكو جارثيا لوركا» (١٨٩٨ ـ ١٩٣٦م)، والذى اغتيل على يد الفاشيست الإسبان فى الأسابيع الأولى لقيام الحرب الأهلية الدامية، باسم «لوركا: موت شاعر» فى صيغة مسلسل تليفزيونى فى ست حلقات تستغرق سبع ساعات ونصف الساعة، صائغا إياه صياغة متأنية، اعتمادا على ابتعاد حادث الاغتيال عن زمن تحقيق المسلسل الفيلمى بنحو نصف قرن، وعلى رصيد هائل من المؤلفات حول حياة وموت الشاعر الأندلسى الرقيق، يصل فى حجمه وقيمته إلى حجم وقيمة ما كتب عن صاحب الـ (دون كيخوته) الشهير (ثيربانيتس)، وإن انطلق بارديم أساسا مما كتبه (آيان جيبسون) حول لوركا، صائغا سيناريو فيلمه بالتعاون معه ومع السيناريست والمخرج الإسبانى (ماريوكاموس) الذى أخرج فى نفس العام فيلمه (بيت برناردا آلبا) عن مسرحية لوركا الشهيرة.

لا ينسى بارديم أبدا منهجه، يبدأ فى هذا المسلسل الفيلمى من الشارع، وفى فجر يوم من أيام أغسطس ١٩٣٦م الدامية، ينادى على لوركا، فيخرج متأنقا ومرتديا البياض كعادته، يشق ظلمة الليل، ليدفع دفعا بأيدى رجال الحرس المدنى إلى إحدى العربات، التى تحمله مع آخرين إلى حيث المصير الذى قدره له الفاشيست والعسكر المنقلبين على شرعية النظام الجمهورى التقدمى، وتحت أشعة الشمس الصاعدة لكبد السماء، يجبرون جميعا على الهبوط من العربة، يسيرون فى الاتجاه المضاد للكاميرا، ظهورهم لنا، وصوت اعداد البنادق للانطلاق قادم من خارج الكادر، لوركا ينظر خلفه، نحونا، نظرته الأخيرة، تنتقل الكاميرا إلى الجنود مشرعين بنادقهم، تصبح هى عين لوركا، ويصبح لوركا واحدا منا، وتنطلق الرصاصات فى وجوهنا، يثبت الكادر وتأتى كلمات لوركا من خارجه، منتزعة من آخر كلمات (برناردا آلبا) حينما ماتت ابنتها (اديلا) منتحرة: «لا أريد بكاء، الموت يجب مواجهته وجها لوجه. صمتا. سكوتا قلت سنغرق جميعا فى بحر من الحداد. هل سمعتمونى؟... صمتا. صمتا. قلت. صمتا.»

وتتكرر تلك الكلمات مع بداية كل حلقة من حلقات المسلسل الست، ويتكرر مشهد اغتيال لوركا على أيدى الحرس المدنى، فى إدانة واضحة لذلك لجهاز البوليس الذى انضم فى غرناطة لخلفاء فرانكو، واغتال كل من رأى فيهم خلافا معه؛ بما فيهم لوركا، متهما إياه بالعمالة لموسكو سياسيا، وبالمثلية الجنسية أخلاقيا، وهى أول مرة يشار فيها

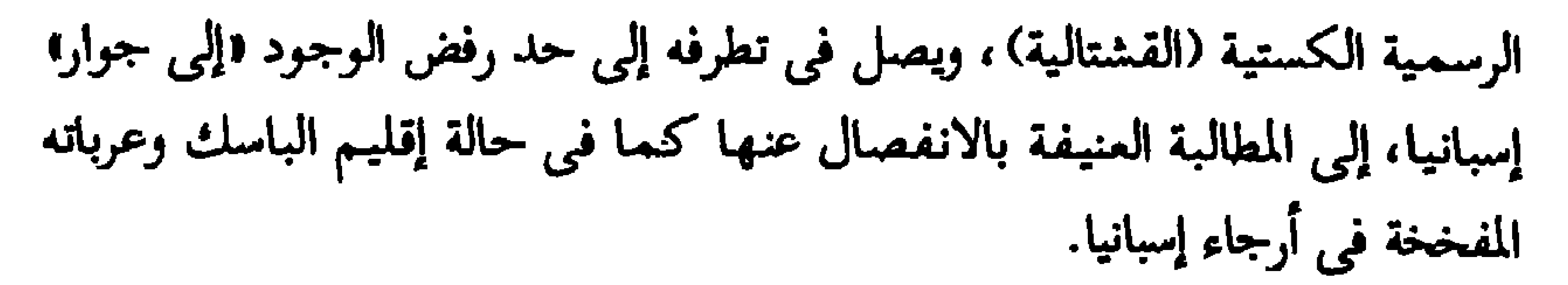
بشكل واضح إلى قتلة لوركا، والذى مازالت تقوم التكهنات حول موته الغامض واختفاء جثته حتى يومنا هذا، وإن كان فيلم بارديم، من منطلق منطقى وأيديولوجى، يؤكد على الدور المباشر للحرس المدنى فى اغتيال شاعر إسبانيا الكبير، دون أن ينفى عنه علاقته بالقوى اليسارية والتقدمية، طوال الفيلم، وحتى الأسابيع الأخيرة من اغتياله فى غرناطة، حينما شارك فى مؤتمر ضد الإمبريالية الأمريكية والفاشيست، بإلقاء قصيدة له هى «رومانس الحرس المدنى الإسبانى»، كما لم ينف عنه الاتهام الأخلاقى، بل راح خلال الحلقات الست يرسم صورة متكاملة للشاعر وسط مجتمعه، وبتوازن دقيق بين تصوير الواقع الأجتماعى والثقافى المحيط بلوركا ومؤثرة فيه، وتصوير شخصية لوركا ذاتها بكافة مظاهر القوة والضعف معا، بجرأة فكرية عالية، وصياغة جمالية بارعة، جعلت من لوركا نمطا لمبدع حر فى زمن منهار، دون أن تفقده ملامحه الخاصة وهويته المتميزة فى سجل الإبداع العالمى.

بيثينتى آرندا.. أساطير الهامشيين ومآسيهم

تعيش السينما الإسبانية اليوم أزمة لا تختلف كثيرا عن أزمة السينما العربية وإن جاء التصدى لها والبحث عن حلول أكثر فاعلية عما هو حادث عندنا، فالفيلم الإسبانى يواجه مشاكل التمويل وارتفاع تكاليف الإنتاج، فيهرع إلى الإنتاج المشترك، فاقدا فى غالبية الأحوال هويته، خاسراً معها جمهوره، وجمهور البلد الذى شاركه الإنتاج، كما يواجه الفيلم الإسبانى مشكلة قلة دور العرض، وسيطرة الفيلم الأمريكى على صالاتها، إلى الدرجة التى يتأخر معها وصول الفيلم الإسبانى إلى مشاهديه لسنوات وصلت إلى الخمس مع فيلم «ريكاردوفرانكو» الأخير (حلم طنجة)، كذلك يعانى الفيلم الجاد، والخالى من مشاهد العنف والجنس المجانى، من عدم إقبال الشباب عليه، وهو القطاع الأكبر فى جمهرة المشاهدين، إلى حد أن الفيلم الرقيق «تجديفا ضد الريح» للروائى والسينمائى المتميز «جونثالوسوارث» والحاصل على جائزة أفضل مخرج سينمائى فى مهرجان (سان سباستيان) السينمائى عام ١٩٨٨م، والذى تدور أحداثه حول العلاقات المتشابكة بين الشعراء «لوردبيرون» و «شيلى» والابنة المتبناة للشاعر «جودوين»، لم يجد هذا الفيلم مكانا له سوى قاعة صغيرة من إحدى قاعات سينما (رينوار) التجريبية والتى

تعرض أفلاما على نمط نوادى السينما، فالفيلم الإسبانى غائب عن دور عرضه، مما أدى إلى تقليص عدد الأفلام المنتجة التى وصل سقف إنتاجها فى أوائل الثمانينيات إلى مائة فيلم سنويا، والآن لا يتعدى الإنتاج السنوى خمسين فيلما فقط، ٩٠٪ منها أفلام عبارة عن شرائط مصورة لعنف مجانى وجنس مستباح وسذاجة بلهاء، تتحول بسرعة إلى شرائط فيديو تباع فى كل مكان بعد انهيار السور الفاصل بين أفلام (البورنو) والأفلام العادية، وبعد أن ساد العنف وانتشر العرى فى كل أنحاء إسبانيا، عقب انهيار ديكتاتورية «فرانكو» العسكرية بموته عام ١٩٧٥م، بعد نحو أربعة عقود من الانغلاق الفكرى والسياسى، وأدت الانتقالة الحادة من الديكتاتورية إلى الديمقراطية، ومن الجمهورية إلى الملكية، ومن الانغلاق والتزمت والرقابة المجتمعية والدينية إلى الانفتاح والتحرر ورفض أية رقابة حتى ولو كانت رقابة الأسرة ذاتها، أدى هذا إلى خلخلة قيم الجيل الجديد، وبلورة قيم جديدة أصبحت اليوم هى المتسيدة على ساحة الحياة، وقد بلورت دراسة قامت بها الدولة فى الأسابيع الأخيرة القيم التى يؤمن بها الشباب اليوم فى ثلاثة هى: الصحة والمال والجنس، قبل وفوق أى قيمة أخرى.

ومن ثم فإن السينما لا تتورع عن أن تنقل هذا الواقع الصاخب على شاشاتها وتزيد من التهابه، دون أن تلعب دورا فى توعية مشاهديها وتنوير وجدانهم بالقيم الحقيقية التى يجب أن تسود، وهو الدور الذى يجب أن تلعبه السينما، والفن عموما، فى حياة المجتمع، لا مجرد أن تكتفى بالنقل والتعبير عن الواقع تعبيرا آليا يستهدف تثبيت حركته ويقلل من فرص تغييره وتقدمه، وهذا هو ما انتهت إليه قلة من السينمائيين فى إسبانيا، نقف هنا مع واحد منهم، استطاع عبر مشواره الفنى منذ منتصف الستينيات وحتى آخر أفلامه «الطفيلى» ١٩٩٣م، أن يشكل ملمحا متميزا على خريطة السينما الإسبانية، وهو المخرج «بيثينتى آراندا» والمولود فى برشلونة عام ١٩٢٨م، فهو من أصل كتالانى «قطالانى»، والتقسيمات الأنثولوجية والقومية لها أهمية خاصة فى إسبانيا، فيما بين الكتالان فى الشمال الشرقى وعاصمتهم برشلونة، والجالثيين «الجاليفيين» فى الشمال الباسكيين وعاصمتهم بيلبا، و كل وسط إسبانيا بما فيه مدريد مع الأندلسيين فى الجنوب وعاصمتهم غرناطة، وهى تهدد الوطن الإسبانى تهديدا حادا، يصل إلى حد اعلان الكتالان فى كافة المؤتمرات الدولية أنهم وجود مستقل ولغة مستقلة إلى جوار إسبانيا واللغة الإسبانية



الرسمية الكستية (القشتالية)، ويصل فى تطرفه إلى حد رفض الوجود «إلى جوار» إسبانيا، إلى المطالبة العنيفة بالانفصال عنها كما فى حالة إقليم الباسك وعرباته المفخخة فى أرجاء إسبانيا.

وعلى ذلك فإن تحديد انتماء المخرج «بيثينتى آراندا» إلى اقليم كتالونيا، ليس مجرد تحديد جغرافى فحسب، وإنما تحديد ثقافى يشير إلى تلك العلاقة الفكرية القديمة بين برشلونة وباريس، والاتصال الحضارى بين إسبانيا وأوربا، فاللغة الكتالانية متداخلة مع اللغة الفرنسية وقريبة من معجمها وأجروميتها، ودالى الكتلانى وبيكاسو المالجى والذى عاش فى برشلونة، وأيضا السينمائى «لويس بونيويل» الأرجوانى يعدون منتمين للثقافة الفرنسية، وعيون السينما الكتالانية هى عيون أوربية على العكس من عيون السينما والفن الأندلسى فهى عيون عربية وأمريكية لاتينية.

وقد قدم بيثينتى آراندا عبر ربع قرن من الزمان ثلاثة عشر فيلما، غير المسلسلات التليفزيونية التى كان آخرها مسلسل (فرسان الفجر) عن رواية «خيسوس فرناندث سانتوس»، والتى تدور أحداثها فى منطقة ريفية بمقاطعة استورياس فى السنوات السابقة على بداية الحرب الأهلية الإسبانية، وقد فاز بأحد جوائز مهرجان الدراما التليفزيونية الأوروبية الأخيرة، وتشكل أفلامه الستة الأولى مرحلة أولية اعتمد فيها على كتابة سيناريوهات مباشرة لأفلامه وهى: (مستقبل لامع)٦٤ ـ بالاشتراك مع رومان جوبيرن ـ و (فاتامور جانا) ٦٦، و (القاسيات) ٦٩، و (الخطيبة ملطخة بالدم)٧٢، و(كلارا هى الثمن) ٧٤، وأخيرا (تغيير الجنس)٧٧، وقد عانت تلك الأفلام عنتا من الرقابة فى عهد الجنرال فرانكو، كما دارت أحداثها فى إطار بوليسى أفقدت بعض الشيء، إلى جانب مقص الرقيب، الجانب النقدى فى أفلامه، فضلا عن فقدانها بعض العمق الذى راح آراندا يبحث عنه فى حقل الرواية، فالتقى مع الروائى الكاتلانى خوان مارسيه فى فيلم (الفتاة ذات السروال الذهبى)١٩٨٠م، والذى يعد بداية مرحلة جديدة متميزة فى سينما آراندا، حيث تلته ستة أفلام أخرى هى: (فانى بيلوباخا) ٨٤ عن رواية لاندرومارتين، و (زمن الصمت)٨٦ عن رواية للويس مارتين سانتوس، ثم فيلمان

عن السيرة الذاتية للغجرى المتأقلم اليوتيريوسانتشت هما: (اللوتى١ : سر أو تحطم)٨٧، و (اللوتى٢ : غدا سأصبح حرا)٨٨، عائدا بعدهما إلى الروائى خوان مارسيه مقدما روايته (وأن يقولوا لك أنى سقطت)٨٩، وأخيرا يقدم فيلمه (العشاق) عن سيناريو مباشر عن حادثة وقعت فى مدريد فى الأربعينيات من هذا القرن.

وتكشف سينما آراندا عن اهتمام خاص بعالم الهامشيين، طارحة دوما تلك العلاقة المأسوية بين الفرد والمجتمع، حينما يهتز التوازن بينهما فيسحق الأكبر الأصغر، ولا يجد ذلك الأصغر أمام رعب الانسحاق سوى أداة واحدة لمواجهته هى العنف الفردى، ففى فيلمه «فانى»، وهو إنتاج إسبانى فرنسى مشترك، لم يحقق نجاحاً تجارياً لا فى إسبانيا ولا فى فرنسا، ورغم أنه يحمل أيضاً كمًا من العنف وبنية درامية ما زالت مرتبطة بالبنية الدرامية البوليسية لأفلام آراندا الأولى والتى تستمر معه حتى اليوم، فالفتاة «فانى» تعمل فى محطة تموين السيارات بالبنزين تصلها مكالمة تليفونية من صديقها القديم «خوليان الرونكو» يخبرها فيها بعثوره على عدوها «أندريس جاييجو» رجل الشرطة السابق الذى التقطها أيضا من محل هدايا، سرقت منه بضعة أشياء صغيرة،فقبض عليها، وتدفع ثمن ما سرقته لكنه لا يقتادها إلى مقر الشرطة وإنما إلى أحد الفنادق، ويمارس معها عنفاً جسدياً وقهراً نفسياً للحصول على مزيد من المعلومات عن زوجها اللص المقبوض عليه والذى يعالج وقتها فى أحد المستشفيات تحت حراسة الشرطة، وعن بقية أفراد العصابة المنتمية لشرائح عليا فى المجتمع والتى تستخدم الصغار كأدوات لها.

لقد فجرت المكالمة التليفونية كل الحقد الكامن فى أعماقها تجاه ذلك الشرطى القديم الذى اختفى عن نظرها بعد أن قتل زوجها بين يديها وهشم أسنانها، تاركاً إياها بعاهة جسدية مستديمة، وبشعور مختلط من الكراهية والحب له، وتنهمر الذكريات فى «فلاش باك» متقطع ومتقاطع مع توجهها إلى برشلونة لتنفيذ انتقامها من الرجل الذى حطم حياتها، وبالفعل تصل إلى المدينة المزدحمة واجدة رجلها يعمل شرطياً خاصاً لأحد البنوك، بعد أن ترك شرطة الحرس المدنى، فتخطط مع أصدقائها خوليان وزوجته، والتى هى أخت زوجها المغتال، ومجموعة من أصدقاء وعملاء زوجها القدامى، تخطط لسرقة عربة البنك التى يحرسها «آندريس» بما فيها من أموال، ويتحقق لها ذلك، إلا أنها لا تأبه بالأموال المسروقة، وإنما تعمل على تحطيم أسنان «آندريس» وإذلاله تاركة إياه مربوطاً فى

شجرة مع بقية أفراد شرطة البنك الخاصة، وتذهب إلى حجرتها بالفندق منتظرة وصول (آندريس) إليه، بعد أن عرفت عن طريق المذياع أنه قد تم فك وثاقه وخرج من المستشفى، ويصل إليها آندريس بعد أن عذب فى مشهدعنيف خوليان وزوجته لمعرفة مكان فانى، ثم قتلهما قبل توجهه إليها، ويلتقيان مصوباً كل منهما المسدس فى وجه الآخر، وترتخى المسدسات تاركة للجسد حرية اللقاء، ولفانى إمكانية قتله بالسكين فى الظهر وهو فى أحضانها، منتقلة عقب القبض عليها إلى مستشفى للأمراض النفسية للمعالجة من تلك العاطفة المزدوجة.

إنها تلك العلاقة المتداخلة بين الحب والكراهية،بين الرغبة والانتقام، يصنع منها آرندا فيلماً يبدو فى الظاهر من أفلام العنف المجانى، لكنه يحمل فى أعطافه ذلك الفكر السارى فى سينما آراندا، الإنسان الصغير، الذى يعيش على هامش الحياة، مجرد جملة اعتراضية فيها، يلتقط لقمة عيشه من هنا أو هناك، يفتقد للقيم المجتمعية السائدة أولا يأبه بها، وتجبره ظروف حياته على أن يصبح لصا، مجرد لص صغير، ويجبره المجتمع عبر صياغة تلك الظروف وترسيخها، وعبر مؤسساته الضخمة والبوليسية بشكل خاص، على أن يتحول إلى جرم بشع، من ثم يجدل المخرج جديلة من العلاقات الاجتماعية والنفسية التى تصنع مأساوية حياة فانى وأصدقائها، وتجعل منها ضحيةأنظمة ضاغطة على حرية الإنسان فى أن يكون ذاته، ويجعل من المكالمة التليفونية نذير قادماً من جوف الماضى مفجراً كل حركة الحاضر الذى يعيش أسير ذلك الماضى، وتسعى حركته الآنية نحو الأمس، فتفقد غدها، ويفقد البشر حياتهم أو عقولهم.

كما صاغ آراندا فيلمه هذا متماسك البناء، متوازن الإيقاع، ذا حبكة أقرب للحبكات البوليسية، يصيغ أيضاً فيلميه التاليين : (اللوتى١) و (اللوتى٢) بحبكة شبه بوليسية، ملتقطاً شخصية اليوتيريو سانتشث المعروف باسم (اللوتى) من سيرته الذاتية، والمتحول عبر الواقع وحكايات البسطاء، وعبر السينما إلى أسطورة شعبية تتناقلها الألسن، على غرار لص الشرقية (أدهم الشرقاوى) فى أوائل القرن الحالى، والذى تحول فى مصر إلى بطل شعبى مغوار صاغت الفنون القولية والمسرحية والسينمائية من قصته ملحمة شعبية رائجة، وكذلك على نمط سفاح القاهرة فى

الستينيات والذى أصبح وقتها أيضاً بطلاً شعبياً لعب الفن الروائى أيضاً دوراً فى ترسيخه فى الأذهان خاصة من خلال رواية نجيب محفوظ الشهيرة (اللص والكلاب)، والأعمال الإذاعية والسينمائية المأخوذة عنها، فاللوتى هو أيضاً نمط اللص الذى يصنع منه المجتمع وأعلامه وحشاً، ثم يقدره، وإذا كانت (فانى) ـ ضحية المجتمع والظروف والبنية النفسية ـ قد عجزت عن أسطرة وجودها وتحويله من مجرد لصة صغيرة منتقمة إلى نمط اجتماعى مواجهى، فإن (اللوتى) قد استطاع أن يحقق من ذاته أسطورة، بسبب كونه منتمياً فى الأساس إلى جماعة منبوذة ومتميزة فى ذات الوقت فى إسبانيا، وهى جماعة الغجر التى تعيش بأكملها على هامش الحياة، ويجبرها المجتمع الإسبانى على هذا، فهو يعامل أفرادها كمواطنين من الدرجة الثانية، وتحرم بعض المدارس دخول أبنائهم إليها ويعجز الكثيرون منهم عن الوصول إلى الدراسة الجامعية، ويندلع يومياً العنف المتبادل بين الغجر و (البايو) أو ماليس هو غجرياً فى اللغة الغجرية، وهوما يشكل ملمحاً أساسياً فى البنية الأساسية للحياة الغجرية المغلقة بعاداتها وأنماطها الثقافية فكل ما ليس غجريا على مستوى العالم أجمع هو (بايو) مثلما ما ليس يهودياً هوعند اليهود مجرد (جوييم) لكن الفارق بين الجماعة الغجرية والجماعة اليهودية فى نظرتهما العنصرية كامن فى أن الأخيرة أكثر وعياً فى أهمية صياغة دور تأسيسى لها وسط حركة المجتمع مستخدمة كافة الأساليب الميكافيللية والوحشية لتحقيق هدفها بينما لا تريد الجماعة الغجرية أكثر من العيش بسلام على هامش الحياة وترقص وتغنى وتتسول وتصنع من وجودها أسطورة تشارك المجتمعات فى ترسيخها ويلعب الفن بأدواته السحرية دوراً هاماً فى هذا الترسيخ حيث يصيغ وجوداً (جمالياً) يلتقط تفاصيله من الحياة الأسطورية المصنوعة للغجر ويزهوبه، أما الحياة (اليومية) لهؤلاء فما زالت هامشية ومتدنية، فإذا حدثت سرقة ما فلا بد من أن يكون السارق غجرياً أو على الأقل هو أول المتهمين إذا ما تصادف وجوده فى مكان الحادث، والمناصب والمراكز الاجتماعية العليا والمتوسطة لا يصل إليها أبداً أحد من الغجر، هم دائما فى قاع المجتمع يبيعون فى الأسواق وينامون فى عربات على حواف الطرق ويصرخون دوماً ولا مجيب.

ومن عمق هذا الوجود المتدنى ينطلق (الوتى) فى فيلمى آراندا، شاباً بسيطاً يريد أن يعيش فى سلام فى فترة الستينيات حيث قبضة المؤسسة العسكرية باطشة على كافة الأقليات، سياسية كانت أم اجتماعية أم عرقية، لذا يصبح (اللوتى) لصاً محترفاً يدخل

السجن ويشكل الجزء الأخير من الفيلم الأول مغامرة هروبه من السجن الأصغر إلى السجن الأكبر، بينما يأتى الفيلم الثانى (اللوتى : غداً سأكون حراً) متحركاً فيما بعد التجربة الهروبية التى شغلت جزءه الأول ووسط المجتمع الذى يود أن يعيشه (اللوتى) وفقاً لمحدداته ونواميسه، متخلصاً فى البداية من انتمائه للجماعة الغجرية ومتعلماً القراءة، بل ومجبراً أسرته على تعلمها، ومحاولاً أن يكون مواطناً (متأقلما) مع هذا المجتمع، أن يكون (بايو) مثل الآخرين، مردداً جملته الدائمة : «نريد أن نكون مثل الآخرين (البايو) من أجل خلاصنا»، فالانتماء للجماعة العرقية يعنى تدميره، والالتحاق بركب المجتمع الأكبر الأكثر تعلماً ومكانة ورقياً!! هو الخلاص، لكن ذلك الخلاص (الفردى) أيضاً لا يتحقق بمجرد الرغبة، والمجتمع، عبر مؤسساتها الضخمة، لا يقبل بسهولة ذلك الانتماء من لص غجرى قديم، ويرفض رد اعتباره الذى أراده الفيلم له، فالابن الضال هو عرقياً واجتماعياً ابن جماعة مجرمة تعيش فى أدنى السلم الاجتماعى وعلى هامشه، ومحاولة الفيلم أنسته وجوده، تصطدم بالنظام الدكتاتورى الحاكم الساعى، لمرتكزات مجتمعيه، إلى تشريد الجماعة الغجرية ودحرها، بينما يستهدف الفيلم الدعوى لإعادة (تكييف) تلك الجماعة واستيعابها فى المجتمع الإسبانى الأكبر والوقوف ضد أن يظل واحداً منها، وهو (اللوتى) هنا، مطارداً من الشرطة، مجردا من كل إمكانية لكسب الحياة والتكيف مع المجتمع رغم سعيه للسير فى طريق معاكس لجذوره، والعمل على محو ماضيه العرقى، بحثاً عن وضعية إجتماعية جديدة فى مجتمع (البايو).

هذا المجتمع الذى يراه آراندا مجتمعاً ظالماً، يعيد تقديمه مرة أخرى فى أحدث أفلامه (العشاق) عن سيناريو خاص به ويقدم عبره حادثة حدثت فى منطقة (تطوان) الشعبية بمدريد الأربعينات، وقد حصلت بطلته فيكتوريا أبريل على جائزة الدب الفضى فى مهرجان برلين ١٩٩١ كأفضل ممثلة وفى هذه المرة لا يقدم المخرج نموذجاً واحداً من قاع المجتمع بطلا كفانى واللوتى، وإنما هو يقدم ثلاثة نماذج، تمثل فى مجموعها نمطاً واحداً اجتماعياً ومثلثاً غرامياً درامياً : نصابه وخادمة وفتى خارج للتو من الخدمة العسكرية يبحث عن عمل فى مجتمع يعانى البطالة والفيلم يستدعى الحادثة الحقيقية من قلب الماضى القريب، ليصنع من

حكاياتها المتداولة وجوداً ذا ظلال أسطورية، طارحاً أبطاله وسط مجتمع اللصوص والنصابين وتجار السوق السوداء، صائغاً من المنزل الذى تملكه وتديره نصابة صغيرة وأرملة جذابة ولا أخلاقية وقحة، صائغاً منه وجوداً كلياً يمثل ذلك الوجود المتدنى الغارق فى الشهوانية حيث تفترس الأرملة الفتى الحائر بين العمل المفقود والخطيبة التى تعمل كجارية فى منزل قائده السابق وتتداخل الرغبات بين أضلاع المثلث وتتصادم فى إطار عبثى تختلط فيه السخرية بالحزن الموجع، فى توازن فنى متماثل مع التوازن النفسى المتحقق بين الشخصيات الثلاث، والتوازن الاجتماعى المتحقق بينهم وبين العالم المحيط بهم، وعندما ينهار هذا التوازن النفسى والاجتماعى تتفجر المأساة على الشاشة، ويتحرر الجميع من الكابوس الجنسى عبر الزجاج الملطخ بدماء الضحية وأيدى قاتلين، وفقدان التوازن هنا وفى كل أفلام آراندا يعنى الموت المحقق.

كارلوس ساروا.. الماضى المطارد لحاضرمهتز

رغم انغلاق إسبانيا الرسمية فى الزمن الديكتاتورى على ذاتها، ورعبها من التيارات العالمية، ووقوفهاضد تيارات التجريب فى الفنون الجماهيرية خاصة، كالمسرح، إلا أن السينما الإسبانية لم تنفصل لحظة عن حركة التجديد العالمية، وكذلك المسرح، وبالتالى جاء التأثر فى الخمسينيات بالواقعية الجديدة الإيطالية، وعدت طفرة فى حركة التجديد فى السينما الإسبانية، كما جاء التأثر أيضاً بالموجة الجديدة الفرنسية، فى أواخر الخمسينيات، كبينة حداثية يتم تقديم العالم من خلالها عبر منظور مغاير للمنظور التقليدى السائد.

ويجئ المخرج كارلوس ساورا، ليقدم أول محاولة للتقريب بين الاتجاهين الإيطالى والفرنسى، فى فيلمه الأول «الصعاليك» (١٩٥٩م)، متجها نحو شوارع مدريد وضواحيها الفقيرة، ملتقطاً مجموعة من الممثلين غير المحترفين، ليقدم من خلالهم قصة يعيش على هامش الحياة، يسرق كى يعيش، ويفشل حين يود أن يتجاوز واقعه، ويصاب بالإحباط فى أول تجربة شريفة له، وذلك من خلال قصة بسيطة لأربعة من الأصدقاء الشباب، يتعيش ثلاثة منهم على السرقات الصغيرة، بينما يحاول رابعهم أن يتعلم مصارعة الثيران باحدى المدارس المخصصة لذلك، كى يكون يوماً مصارعاً (ماتادور) يعيش بشرف، ويحظى بالشهرة،

وتساعده مجموعة الأصدقاء حتى يصل إلى الظهور لأول مرة فى مصارعة للعجول بساحة (لاس بنتاس) الشهيرة بمدريد، إلا أنه يفشل فشلاً ذريعاً.

كما أن الفيلم ذاته يفشل فى اقتحام عالم السينما التجارية المعتمد على أفلام الصالونات المزخرفة، والديكورات الورقية الضخمة، والأغانى الإشبيلية والرقصات الفلكلورية، فضلاً عن وقوف الرقابة حائلاً دون إلقاء الكامل مع جمهوره الحقيقى، رغم احتفاء الصحافة به، عقب استقباله استقبالاً جيداً بمهرجان «كان» زمنذاك، فالفيلم يقدم مزجاً إبداعياً للسينما التسجيلية والروائية، ولا يعتمد على قصة (محبوكة) أو مواقف تشويقية، ويستكمل مسيرة ساورا فى فيلمه التسجيلى «كوينكا» (١٩٥٨م)، وهوما سيدفع ساورا لإعادة الكرة مع موضوعية مشابهة، وبيئة مماثلة، وذلك فى فيلمه «بسرعة، بسرعة» (١٩٨٠م)، والذى حصل به على جائزة (الدب الذهبى) فى مهرجان برلين عامذاك.

وينتظر ساورا سنوات خمسا، حتى يقدم فيلمه الروائى الثانى «البكاء من أجل لص» (١٩٦٤م) صورة بيوجرافية للص الأندلسى خوسيه ماريا المعروف بالمستيقظ مبكراً أو (البكير)، ثم يلتقى فى العام التالى بالمنتج المعروف إلياس كريخيتا، وقد بدأ حياته مخرجاً طليعياً أيضاً، والذى سيتعاون معه لمدة ستة عشر عاماً، يخرج ساوا خلالها ثلاثة عشر فيلماً من إنتاجه، تسمى فى مسيرته السينمائية بمرحلة كريخيتا، وتدور فى زمنى إسبانيا الديكتاتورية والتحول للديمقراطية (٦٥ ـ ١٩٨١م)، وتتصف بالاستغراق فى الموضوعات الحميمية والعائلية، والتى تدور فى أجواء بورجوازية، وتحليل تحولاتها فى الزمنين المشار إليهما، وتقدم إطارا من الواقعية الرمزية، فى مقاربة من العالم السياسى دون مباشرة، وتشتمل خلال فترة الستينيات على أفلام : «الصيد» (١٩٦٥م)، قصة ثلاثة من الأصدقاء، يقودهم صيد الأرانب البرية إلى منطقة مقفرة، حاربوا يوماً بها، خلال الحرب الأهلية، مما يفجر فى أعماقهم صراعاً حاداً، ينتهى بقتل كل منهم للآخر، ثم ثلاثية مخصصة لتحليل العلاقة بين الرجل والمرأة، فى ظل المناخ البورجوازى، وهى «شراب النعناع المثلج» (١٩٧٦م)، و «الإجهاد يكون ثلاثة، ثلاثة» (١٩٦٨م)، ثم «الجحر» (١٩٦٩م)، وتتميز هذه الثلاثية بظهور، جير الدين شابلن، ممثلة لكل أفلام الفترة التى كانت

فيه زوجة لساورا، بل ودخولها كمشاركة فى كتابة السيناريو، لأول وآخر مرة فى حياتها، فى فيلم «الجحر».

تكشف الثلاثية عن القيم الأخلاقية المزيفة التى تعيش بها وعليها الطبقة البورجوازية الإسبانية، وعن ألاعيب التمثيل التى يمارسها كل جنس على الآخر، أو ينتهى الفيلم الأول بأن يقتل الطبيب المكبوت المرأة التى تصور أنه أحبها يوماً، بينما ينتهى الفيلم الأخير بأن تقتل الزوجة الزوج الذى ملت التمثيل عليه ومعه، فى (جحر) بورجوازى مغلق على ذاته، فعالم هذه الشرائح الطبقية، فى زمن فرانكو، منغلق على ذاته، يعانى فيه الإنسان من الإجهاد العصبى، دون جهد مادى يبذله، ويقتل فيه الآخر، فقط لأنه غير متطابق مع رؤيته الخاصة للعالم.

ومع بداية السبعينيات، يحقق ساورا ثلاثية أخرى، تقدم تحليلاً لآليات السلطة لذات الشرائح البورجوازية، التى تزداد رجعية وتخلفاً وانغلاقاً على الذات، مع مرور الأيام، وتحتوى الثلاثية على «حديقة المللذات» (١٩٧٠م)، و «أنا والذئاب» (١٩٧٢م) ثم «ابنة العم آنخيليكا» (١٩٧٣م)، يقدم ساورا من خلال هذه الثلاثية العالم الصغير Microcosmos، حيث ترى البورجوازية نفسها محور الكون وممثلة على الأرض، تحتضن الشرائح الاجتماعية الأخرى، حينما تحتاج إليها، أو عندما تقرر هذه الشرائح الانفلات من قبضتها، وفى زمن فرانكو، لا تملك هذه الطبقة سوى اطلاق الرصاص على ضحاياها، أو الانكفاء على الذات، اجتراراً لذكريات الأمس فى قبو العائلة المظلم، كما فى «ابنة العم آنخيليكا» والذى حصل على الجائزة الكبرى فى مهرجان «كان» عام ١٩٧٣م، وإن قاومت القوى الرجعية الإسبانية عرضه داخل بلادها.

فى آخر أيام فرانكو، يبدأ ساروا فى تقديم ثلاثية جديدة له يعتمد فيها على سيناريوهات يكتبها وحده، بعد أن شاركه اثكونا وآنخيلينو فونس كتابة سيناريوهات أفلامه السابقة، فيقدم لنا فيلمه «الغراب الصغير» أو مهد الغربان» (١٩٧٦م) عن عالم الطفولة، ومنظور الطفلة الصغيرة لعالم الكبار المتمثل فى أسرتها الصغيرة، التى تعيش بمنزل بوسط مدريد محاط بالموت والمرض المؤدى إليه، ثم «إليسا ياحياتى» (١٩٧٧م)، عن العلاقة بين الابنة والأب، واستغراق الآباء فى ذكريات لا مجدية، بينما يتداخل حاضر الأبناء مع هذه

الذكريات، فيصبح جزءا منها، فاقداً حقيقة وجوده كزمان فعال، لم ينتقل بعد إلى الزمن الغائب، وأخيراً فيلم «العيون المعصوبة» (١٩٧٨م) عن التعذيب الممارس على الإنسان، وكيف يقتل الحب فى أعماقه، ويجمد حركته فى الزمان، فلا يعيش إلا فى الزمن المنقضى عبر (فلاش باك) طويل ومتداخل مع حاضر يسعى للانفلات من قيود الأمس، أملاً فى تحقيق التحرر للذات، فى زمن التحول.

بداية من الثمانينيات، ينهى ساورا ارتباطاته بكريخيتا وعالمهما الحميمى والعائلى، وسينماهما الواقعية الرمزية، ذلك بفيلمى : «بسرعة، بسرعة» (١٩٨٠م)، الذى يعالج فيه موضوعية مشابهة لموضوعيته فى أول أفلامه «الصعاليك»، وإن كان الزمن لم يعد هو ذاته، ثم «الساعات الحلوة» (١٩٨١م)، المحصلة النهائية لمجموعة أفلامه السابقة، ومحاولة لإعادة بناء أفضل اللحظات الماضوية على أرضية الواقع الآنى، وبعدها يتجه، مع المنتج اميليانوبييدرا، إلى عالم الموسيقى والمسرح، فيقدم ثلاثيته الشهيرة: «عرس الدم» (١٩٨١م)، عن نص مسرحية جارثيا لوركا، و «كارمن» (١٩٨٣م) عن نص أوبرا جورج بيزيه المعد عن رواية بروسيبر ميريه، و «الحب المسحور» (١٩٨٦م)، عن باليه بذات الاسم للموسيقار الشهير مانويل دى فايا، والأفلام الثلاثة تدور فى أجواء البروفات المسرحية، حيث يختلط فيها اللعب بالجد والتمثيل بالحقيقى، ويصمم رقصاتها أنطونيوجاديس.

فيما يلى ابداع هذه الثلاثية، التى عرفت العالم أكثر بفن كارلوس ساورا، أخرج فيلمه «الأرجل الخشبية» (١٩٨٤م)، عائدا به إلى العالم الحميمى القديم له، دون أن يترك العالم المسرحى والموسيقى لمرحلته الجديدة، غير أنه فجأة يغير المرحلة بأكملها، ليقدم فيلمه الضخم «الدورادو» (١٩٨٧م)، الذى يدور حول موضوعية اخفاق حملة البحث عن منطقة الدورادو، يوتوبيا الذهب المفقود، بقيادة بدوردى أورسوا، والذى يقتله تمرد قيادات الحملة بزعامة لوبى دى اجيرى Aguirre، ذلك الذى يبطش بزملائه، ويتمرد على التاج الإسبانى، وهو فيلم بعيد عن العالم الحميمى العائلى لساورا، وعن البنيات المكانية المنغلقة على ذاتها، والبنيات الزمانية التى تدور دائما عنده بين زمن الحرب الأهلية، أواسط الثلاثينيات وزمن إبداع الفيلم فى الستينيات أو السبعينيات، .فالفيلم هنا يعود إلى أوائل النصف

الثانى من القرن السادس عشر، وبالضبط إلى عامى ١٥٦١،٦٠م، وهو نفس الزمن وذات الشخصية التى قدمها لنا الألمانى وارنر، هيرتزوج عنهما فيلمه «أجيرى، غضب الرب» (١٩٧٢م).

وينهى ساورا الثمانينيات بفيلمه «الليلة الظلماء» (١٩٨٨م)، ويدور حول شخصية الراهب الشاعر خوان دى لاكروث، ويفتتح التسعينيات بفيلمه «آه كارميلا» (١٩٩٠م)، ثم يقدم فيلمه التسجيلى «مارثون» (١٩٩٢م) عن سباق المارثون داخل الدورة ٢٥ الأوليمبية، التى عقدت فى برشلونة فى صيف ١٩٩٢م، ثم فيلمه «أطلق النار» (١٩٩٣م)، وهو أول فيلم بوليسى فى حياة ساورا، معد عن قصة الايطالى جيورجيوسيربانينكو، تدور حول لاعبة سيرك إيطالية، تتعرض للاعتداء الوحشى عليها، خلال عروض السيرك بمدريد، فتقوم بالانتقام ممن اعتدى عليها، وتموت محاصرة من الشرطة ببيت ريفى.

ووقوفا عند فيلمه «آه كارميلا» (١٩٩٠م)، نجده يدور فى ذات الأجواء التى تشغل عقل ساورا خلال أفلامه كلها، الماضى المطارد لحاضر الشخصيات والمؤثر فى حياتهم اليومية ، هموم وآثار الحرب الأهلية الإسبانية التى تشكل تراثا اخطبوطيا متشعب الوجود فى الوجدان الإسبانى لا ينسى، وجها عبثيا للموت المجانى، وهو نفس ما تمثله الحرب الفيتنامية بالنسبة لعقل مواطنى الولايات المتحدة، والحربين العالميتين الأولى والثانية بالنسبة لأبناء أوروبا، بعيدا عن التحليلات الاقتصادية والاجتماعية والأيديولوجية لتلك الحروب.

وإلى جانب هذا الهم الماضوى، القومى والفردى، المسيطر على أعمال ساورا، يبرز شكل الفيلم الموسيقى الغنائى الراقص كبنية عرض ورؤية وجود فى ذات الوقت، تحمل مذاقها المتميز المختلف عن مذاق الفيلم الموسيقى الأمريكى، والذى يعتمد عند ساورا على المزج بين الموسيقى والغناء الأندلسى (الغناءالسبييانى - نسبة إلى مدينة سبييا أوإشبيلية - والرقص الفلامنكو المعروف فى جنوب إسبانيا) والحياة الغجرية التى تمثل - فى إسبانيا - وجودا ممتازا فنيا بعبقها الأسطورى، ووجودا متدنيا اجتماعيا بزحزحة هذه الجماعات الغجرية عن مواقع التأثير فى الحياة الإسبانية... يمزج ساورا دوما ذلك الغناء والموسيقى الأندلسية والغجرية بالواقع المعيشى عبر فرقة مسرحية تقدم عروضها على خشبة المسرح،

وتعيش أفكار ومشاعر هذه العروض متداخلة مع أفكارها ومشاعرها الخاصة، إلى الدرجة التى يستحيل على البعض إدراك الفروق بين الفن والواقع، هكذا كان فيلمه (عرس الدم) ١٩٨١م، عن رائعة لوركا و (كارمن) عن رواية بروسيير ميريميه و (السيقان الخشبية) ١٩٨٤م عن فكرة مباشرة له و (الحب المسحور) عن مانويل دى فايا، ثم فيلمه هذا (آه.. كارميلا) حيث أيضا يقدم لنا فرقة مسرحية جوالة صغيرة مكونة من كارميلا وباولينووفتى أصم لقيط لاهوية له، مثلما هما لاهوية متبلورة لهما، مجرد فرقة من فرق الدرجة الثالثة تتجول فى قرى محافظة آراجون بالشمال الشرقى لإسبانيا حيث تدور الأحداث فى الأيام الأولى لشهر مارس عام ١٩٣٨م، أى بعد عامين من قيام الحرب الأهلية، وحيث تعيش المنطقة التى يعيشون فيها، وتسيطر عليها القوات الجمهورية، مشكلة واحدة من آخر استحكاماتهم فى مواجهة قوات فرانكو الزاحفة من الجنوب ومدعمة من قوى اليمين الإسبانى، وتقوم تلك الفرقة الصغيرة بالترفيه عن جنود القوات الجمهورية وأهالى القرى الموالين لفرانكو، وتثير فيه أحاسيس الحب للوطن الإسبانى، من خلال الأغانى الوطنية، وبخاصة أغنية العشق الرومانسى التى كانت مشهورة وقتذاك باسم (فرسى الصغير وتنهدات إسبانيا).

ويبنى الفيلم رؤيته فى متابعة سينمائية آحادية الاتجاه، على خلاف من نص المسرحية المستمد مادته منها، والتى عرضت فى إسبانيا بداية من نوفمبر ١٩٨٧م للكاتب خوسيه سانتشس سينيسترا بذات الاسم ولاقت نجاحا جيدا خلال عام ١٩٨٨م، فالمسرحية تنطلق من الحاضر، فى قمة المأساة التى حلت على تلك الفرقة بموت كارميلا قتلا على يد جنود فرانكو، وباولينو يعانى آلام الإحباط، معاقرا الخمر، فيظهر له شبح كارميلا، فاتحا معه خزانة الماضى الخاص بهما وبإسبانيا كلها، للكشف عن الوجه العبثى تلك الحرب القديمة، وعبر الذكريات نضع أيدينا على مأساة ذلك الزوج من الأفراد العاديين، الذى أراد أن يعيش بالحب فى زمن الموت، فراح ضحية عدم وعيه بأن الحب والفن المعبر عنه لا يمكن أن يعيشا بعيداً عن الإيمان بقضية ما تحميهما من الانزلاق فى متاهة الانحطاط والجبن والهوان.

على حين أن الفيلم ينطلق من الماضى مباشرة، متجها نحو الحاضر، مقدما لنا أسبانيا/ الحرب الأهلية: الخراب يعم كل شيء، والصراع الطبقى يحطم الوطن، والعالم يزكى نيران الحرب، ثوار أوروبا يقفون ويدعمون الجيش الجمهورى بفيالق دولية، فى مواجهة التدعيم الحربى من ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشستية للعسكريين، وترفيها عن المدافعين عن الجمهورية، تقف كارميلا وباولينو على خشبة مسرح فقيرة ليقدما عرضهما الفنى البسيط أغانى وطنية وفقرات هزلية فجة فى غالبيتها، لكنها تسعد الجماهير البسيطة الممتلئة حماسا وإيمانا باستمرار ما حققته جمهوريتهم لهم من إنجازات، لكن عنف العسكريين المسلحين كان أقوى من إيمانهم غير المسلح، لذا تهتز الأرض تحتهم وتنهار الأبنية حولهم، وهم على إصرارهم فى الدفاع عن حقوقهم، أما كارميلا وباولينو كأصحاب فرقة مسرحية جوالة تقتات بالفن وتبيع جهدها لمن يدفع قيمة تذكرة الدخول، صحيح أنها مؤمنة بالجمهورية وبالجمهوريين لكن مصالحها الاقتصادية والتى هى أكبر من إيمانها الأيديولوجى البسيط، يدفعها لهجرة تلك الأرض المهتزة بحثا عن أرض أكثر أمانا، دون أن تهجر ساحة الجمهوريين المؤمنة إيمانا بسيطا بها وبهم، لذا فإن باولينو وكارميلا ومعهما تابعهما الفتى الأصم يقررون الانفلات من منطقة النار، ويركبون جميعا سيارتهم القديمة، بعد أن يسرقوا الوقود من إحدى عربات الجمهوريين، مستغلين جسد كارميلا لتغطية تلك السرقة، بعرضه على حارس السيارات!!.. سرقة واستغلال للجسد فى سبيل البقاء أحياء.. سرقة أثناء الحرب ممن يؤمنون بهم، ودعارة مؤقتة من أجل الانفلات بالروح من النيران العبثية.

وهكذا يلقون بأنفسهم وسط الظلمة وضباب الليل، المغلف لكل شيء، لاغيا أى وضوح فكرى أمام هؤلاء البسطاء، وكثيرين غيرهم. ويهدهم التعب والنوم والطريق المضبب، ويقذف بهم نحو طريق العسكريين فيقبض عليهم، لقد ألقى بهم الواقع المر إلى الساحة المضادة، ويغلف الفيلم هذا المبرر الواقعى الطبيعى بظلال أسطورية كأنه يد القدر اللاعب بتلك الأنفس والمصادر لرغباتهم فى الحياة، وتمتزج فى ذلك المشهد الفيلمى المتميز مأساوية المصير المنتظر لهؤلاء الهاربين من ساحة جمهورية محاصرة إلى ساحة جمهورية مازالت قوية فى بالينثيا، وهزلية الموقف المصاغ من ضباب الفجر الشتوى وعفوية القول عقب الاستيقاظ المفاجئ، مع الرعب الكامن فى القلب من الآخرين، فهم يقفون

أمام جنود لا يتبينون هويتهم، فلايدركون بالضبط أهم موالون لقوات فرانكو، أم للقوات الجمهورية؟! فيتفوهون بكلمات متناقضة تقذف بهم فى النهاية إلى سجن عسكر فرانكو، والذى كان يوما ما مدرسة.. وداخل هذه المدرسة / السجن بقرية بلتشيتى، تتكامل أبعاد الصورة العبثية حيث يزج بالثلاثى الفنى جنبا مجموعة من أهالى القرية الثائرين ومجموعة من شباب الفيلق الخامس عشر الدولى، المكون من عناصر شابة قادمة من العديد من الدول الأوروبية لتدافع عن حق الجمهورية الإسبانية فى الدفاع عن نفسها، ومن بين ذلك الفيلق الثورى الدولى تلتقى كارميلا بشاب بولندى لا يعرف الإسبانية، بل وينطق اسم إسبانيا بشكل خاطىء، ومع ذلك فهو منتم عقائديا لذلك الشعب الثائر المدافع عن حقوقه فى البقاء، بينما هى وزميلاها أبناء ذلك الشعب، هاربون من الدفاع عن معقل جمهورى كانوا يعيشون فيه، مما يحرك لديها عوامل الإدراك لحقيقة انتمائها للوطن ولقطاعاته الثائرة.

وفى تلك اللحظة الدافعة للوعى نحو إدراك حقيقة ما يعيشه ويسلكه المرء فى الحياة، يتم استدعاؤها، هى وباولينو والفتى الأصم، من قبل قائد المنطقة العسكرية الإيطالى المحب للفن، والراغب فى الترفيه عن جنوده وقادته، بإقامة حفل مسرحى، معتمداً على تلك الفرقة الصغيرة، مقابل أن يمنحها الحياة والمسكن والطعام الساخن، فيقبل باولينو بسرعة، فشخصيته المرعبة تدفعه دوماً لاختيار أسهل وأقرب الطرق للحياة، مهما كانت نوعيتها، فهو ميكافيللى صغير، استغل جسد كارميلا من قبل لسرقة وقود من الجمهوريين، وها هو الآن يستغل ذات الجسد لإثارة القائد العسكرى، ويعيد ترتيب كلمات الأغنية لتناسب العسكريين المطالبين بعودة الملكية، ويقبل أن يقدم فقراته الهزلية تحت كلمات سطرها القائد العسكرى، وكارميلا تمانع قليلاً لكن حبها لباولينو وللحياة، يجعلها تقبل، فقد عاشا دوماً على تقديم (الفن) كسلعة للترفيه عن الآخرين، ولاكتساب لقمة العيش، ولم يكن الفن يوماً بالنسبة لهما رسالة، وهما منتسبان لفرقة من الفرق الدنيا المتجولة فى القرى لكسب العيش، أما ثالثهما الفتى الأصم، فهو قد جاء للحياة دون إرادته، وعثر به فى

الطرقات دون هوية، وهو يعيش دوماً على هامش اختبارات كارميلا وباولينو وقراراتهما، يسعد حينما يسعدان، ويبكى حينما يغتمان.

وبين الجزء الأول من الفيلم الذى يقدمه لنا فى قاعة مسرح فقيرة، وسط ساحة الجمهوريين وبين الجزء الثالث والكبير الذى يدور فى قاعة مسرح جويا بقرية بلتشيتى تحت السيطرة العسكرية، تجرى فى نهر حياة كارميلا وباولينومياه جديدة، يصورها الفيلم وسط الضباب وأمطار الشتاء وقسوة السجن بمدرسة قديمة، والاحتكاك بالشباب القادم من دول العالم دفاعاً عن الجمهورية الإسبانية، والموت رمياً بالرصاص لمجموعة مختارة عشوائياً منهم، مما يشكل موقفاً ذا دلالة فى حياة هذه المجموعة الفنية الصغيرة، صحيح أنهم فى قاعة العسكريين يغنون نفس الأغنية التى كانوا يقدمونها فى ساحة الجمهوريين، إلا أنهم لم يعودوا نفس الأشخاص، فالأغنية تدور حول عشق إسبانيا الجنوب (الأندلس) والغجر والمراوح القرطبية، وجمهور مسرح الجمهوريين الفقير أكثر حرارة وحباً ومشاركة فى الغناء، بينما جمهور صالة العسكريين بزيه الحربى الموحد المنمط لشخصيته، لا يتفاعل مع الأغنية، على حين يقبع هناك فى إحدى مقطورات المسرح العلوية، جمهور من الفيلق الدولى، جاء ليقضى آخر لياليه فى صلاة شكر للعسكر!! حيث سيقتل رمياً بالرصاص فى فجر الليلة التالية، ورغم رفرفة الموت فوق رأسه، فهو الجمهور الأكثر حرارة ومشاركة مع الأغنية، وتتداخل الأحاسيس والأفكار فى عقل كارميلا، فهى تغنى ترفيهاً عن جنود أحياء ترفضهم، وتنشد فى ذات الوقت لجنود سيذهبون بعد ساعات إلى حتفهم، ويتلاقى الفن البسيط بالموت فى مواجهة حادة، وعلى خشبة المسرح بدأت تدرك مدى زيف ما تقدمه، تغنى للعسكر حتى تنقذ حياتها، ويتجاوب معها نفر جاء من خارج وطنها لإنقاذه، فتبدأ فى استعادة نفسها، واسترجاع الكلمات الحارة صارخة فى الجميع متلقية رصاصة فى رأسها المتفجر بالأفكار، بينما الهرج يسود صالة المسرح ومقصورته العليا التى ينشد فيها الشباب أغنية حب إسبانيا تحت ضربات كعوب البنادق.

لقد صاغ ساورا سيناريو فيلمه هذا بالاشتراك مع رافائيل أثكونا الذى لعب دوراً هاماً فى مرحلة أفلامه السبعينية منذ التقائه به فى فيلم (ابنة العم انخليكا)، وإذا كانت المسرحية التى استمد منها مادة فيلمهما هذا، تعتمد على فكرة المسرح داخل المسرح، كشفا لجوهر

المأساة عبر اللعبة التمثيلية حيث يختلط الواقع الذى يعيشه باولينو بعد مقتل كارميلا، بالخيال المتمثل فى طيفها العائد والمستفيد بعودته لحدث قديم، يعيد تقديمه فى اللحظة الراهنة أمامنا كمشاهدين، كاشفاً عن هزلية المقدمات التى أدت إلى تلك المأساة، وعارضا الماضى، كماضٍ خاص بشخصيات المسرحية، وكماضٍ عام للشعب الإسبانى بأكمله، أمام المتفرج دخولاً وخروجاً منه وإليه، فلا يعيشه المتفرج اندماجاً فيه، بل يتعايشه مدركاً أنه مجرد ماضٍ مستدعٍ لحاضره، بينما آثر سيناريو الفيلم أن يدفع المتفرج منذ اللحظة الأولى للدخول إلى دهاليز ذلك الماضى، مستخدماً المسرح داخل السينما كوسيلة فنية تكشف عما تختزنه الشخصيات من أفكار داخل عقلها، لا يمكن البوح بها إلا عبر المنولوجات ذات الطابع الكلاسيكى، فضلا عن التقدم عبر التمثيل والتجسيد انتقالاً من الهزلى إلى المأسوى، بدلاً من الكشف عن الهزلى فى قلب المأسوى، إلى جانب أنه، وعبر اللعبة التمثيلية يمكننا إدراك دور الفن فى الحياة، ودوره فى مسايرة الواقع أو تثويره وانتمائه لمن يملك أدوات التسلط، أو لمن يملك القدرة على البقاء فى مواجهة ذلك التسلط، أو بمعنى أشمل بين أن يكون فناً ذيلياً أو فناً ثورياً رافضاً حتى ولومات أصحابه فى سبيل التعبير عن أفكارهم والدفاع عنها.

إن الفيلم يقدم صورة استعارية للمستنقع الضخم الذى عاشته إسبانيا خلال الحرب الأهلية، وهو يقدم تلك الصورة بسلاسة، فيصنع الاختيارات المصيرية دون زعيق، ويغلفها بإطار هزلى ممتلئ بالحنو على شخصياته، ويسير دونما اختلال فى توازنه، باستثناء المشهد الأخير الذى يقدم الفوضى الحادثة عن انبثاق الوعى الانتمائى فى ذهن كارميلا خلال غنائها للعسكر، حيث تصرخ ضدهم ومن أجل هؤلاء المعدين للذبح فجراً، وهذا المشهد يتطلب تقديم أربعة عناصر أساسية داخله تبدأ من الهدوء المشوب بالحذر، لتنتهى إلى الهرج والفوضى والصراخ وهذه العناصر الأربعة هى: قوات فرانكو فى الصالة، منضبطة عسكرياً، يعلق قادتها بين الحين والآخر على ما يحدث على خشبة المسرح فى جمل مقتضبة، فى رضى بانتصارهم.. قوات الفيلق الدولى قابعة محاصرة فى إحدى مقصورات المسرح العلوية يتلقون الغناء القادم من خشبة المسرح بالصمت فالهمهمات والتساؤلات ثم

المشاركة فى الغناء.. كارميلا وباولينو يغنيان على خشبة المسرح لتسلية هؤلاء العسكريين بينما تلتقى عيونهما بالجالسين فى المقصورة وبردود أفعالهم وبخاصة الشاب البولندى الذى يمس بمشاعره الثورية أحاسيس كارميلا وعقلها.. وأخيراً كارميلا وباولينو وأحاديثهما خلف ستار خلفية المسرح وكواليسه فى أوقات عدم ظهورهما على المسرح، وهو ما يكشف تدريجياً عن تمردها عما يقدمانه والذى ينتهى بصراخها على المسرح، وتقديم هذا المشهد من حيث حركة الكاميرا وزواياها وحجم الكادر وأيضا من حيث التوليف المونتاجى لعناصره، كان فى حاجة لانضباط أكثر، فالفوضى فى الصورة الفنية، هى نتيجة انضباط محسوب، خاصة أن ذلك المشهد هو قمة أحداث الفيلم وخاتمته، فالاختيار الجبان أدى إلى استثارة المأساة، والاختيار الشجاع أدى إلى تفجرها وانتهائها بموت بطلتها، أما المشهد التالى مباشرة الذى يقدم باولينو والفتى الأصم يضعان زهورا على قبر كارميلا ويحددان عمرها (١٩٠٠ ـ ١٩٣٨م) فهو مشهد زائد وخارج مسيرة الحدث الدرامى، ولا يضيف معلومة جديدة، بعد أن رأينا الرصاصة تخترق جبين كارميلا وتسقط على الأرض ملتفة بالعلم الجمهورى.

هوامش:

1 - Torres, Augusto M.: Diccionario del cine espanol. Madrid Editorial Espasa Calpe. p. 8.

2 - Serrano, Carlos seco Seco: Circunstancias y caracteristicas. Enel capitulo XIII: De La crisis de Cuba a la Gruerra Civil (1898 - 1936) En Historia de la literatura espanola V.II. Madrid. Catedra. 1990. pp. 1029 - 30 .

3 - Sanchez Vidal, Agustin: Luis Bunuel. Madrid, catedra. 1991, p . 143.

4 - S, Vidal, Agustin: Op. cit. p. 184.

٥ ـ يعد فيلم «الشيطان امرأة» (١٩٣٥م) لجوزيف فون ستيرنبرج، هو الفيلم الثانى المعد عن رواية الفرنسى بيبرلويس «المرأة والدمية»، وكانت فرنسا قد قدمت أول معالجة لهذه الرواية فى فيلم صامت، عام ١٩٢٨م، بذات عنوان الرواية، ومن إخراج جاك دى بارونسيلى، أتيحت لنا فرصة مشاهدة نسخة مرممة منها فى حفل افتتاح الدورة الثانية والأربعين لمهرجان سان سباستيان بإسبانيا، عام ١٩٩٤م، ثم قدمت فرنسا معالجة أخرى لنفس الرواية عام ١٩٥٨م، من إخراج جوليان دوفيفر وبطولة برجيت باردو، وأخيراً قدمت فرنسا أيضا نفس الرواية إنتاجاً مشتركاً مع إسبانيا، فى آخر أفلام لويس بونيويل عام ١٩٧٧م، بعنوان «هذا الأمر الغريب للرغبة».

6 - Torres, Augusto M.: Op. cit. p. 21.

7 - Torres, Augusto M.: OP. cit. p. 24.

8- Caparron Ler, I.M.: El cin espanol de la democoacia. de la muerte de France al "cambio" Socialista (1975 - 1989)/ Editoral Anthripos. Madrid. 1992 . p. 386.

السينما الألمانية
بين الأمس واليوم

فوزى سليمان
مدحت محفوظ

رغم أن أحد الأجهزة التى تنافست على عرض التصاوير المتحركة على الشاشة كان ألمانيا (البيوسكوب للبرلينيين ماكس وإميل سكلاد انوفسكى)، (إلا أنه يصعب الحديث عن أى انتاج سينمائى ألمانى منتظم أو منظم قبل عشية الحرب العالمية الأولى.

كانت البداية تأسيس شركة «الاتحاد» السينمائية (باجو)، بواسطة المصرفى بول ديفيدسون، المسحور بنجمة الدنمرك النحيلة المثيرة استانيلسين المعتدة فنيا بنفسها وبما تصنعه تحديدا من أفلام ميلودرامية. وأفلح فى دعوتها للإقامة والعمل الدائمين فى ألمانيا (أصبح أشهر أعمالها فيما بعد، «شوارع بلا متعة» ١٩٢٥م الذى دشنت فيه الحياة المهنية للمخرج جورج بابست والنجمة الفائقة جريتاجاربو).

كان أهم من استقطبتهم الشركة المنتج المسرحى البْرلينى ماكس راينهارد، ورغم أن أفلام راينهاردكانت محدودة العدد وربما الأهمية، إلا أنه يعتبر بلا منازع «أبو السينما الألمانية» وواضع أعمدتها الأولى. يرجع ذلك إلى أن كل صناع ونجوم سينما العصر الذهبى القادم (وتحديدا عدا النمساوى فريتزلانج) قد تدربوا على يديه وفى مسرحه. كما أنه كان صاحب النفوذ الأولى فى صياغة الملامح الفنية والأسلوبية التى ستميز بشدة السينما الألمانية فى العشرينيات.

الواقع أن إحدى القوة العظمى السينمائية فى العالم منذ منتصف العقد الأول للقرن كانت الدنمرك. وأعرق شركة عاملة اليوم فى العالم هى نوردسك الدنمركية التى يبلغ عمرها تسعين عاما. فى تلك السنوات المبكرة كان النجاح السينمائى الدنمركى يعم معظم العالم، ويصل لدرجة الطغيان فى وسط وشمال أوروبا. من هنا لم يكن مستغربا أن يأتى أول فيلم كبير يؤرخ به لميلاد السينما الألمانية على يد شاب دنمركى يدعى ستيللان ريى.

هذا هو فيلم «طالب براج» ١٩١٣م من تمثيل كاتبه هانز هاينز ايويرز والممثلة ليدا سالمونوفا، مع ممثل بارع تولى الدور المزدوج فى قصة الفيلم، وكان هذا الفيلم بداية شأن مؤثر له، ألا وهو پول فيجينر.

الأصل الأدبى للقصة يرجع للروائى الأميركى إدجار آلان بو، مع ظلال من «فاوست» جوته، و «صورة دوريان جراى» وايلد. يدور الفيلم حول ساحر من الطبقة الوسطى يهب طالبا فقيرا الثروة والرفاهية ومشروع زواج خيالى، مقابل أن يستخدم صورته فى مرآته هو الخاصة. بعد قليل تخرج الصورة من المرآة، أى أن يصبح هناك نسخة أخرى من الشاب تحمل روح الساحر. بعد هذا يبدأ صراع الأصل والشبيه على حب الكونتيسة الشابة، فقط ليكتشف الشاب أن غريمه الجديد ما هو إلا الصورة الحقيقية لما فى نفسه هو من جشع كامن.

هكذا ولد الوسواس الأكبر الذى سيهيمن على السينما الألمانية لقرابة عقدين كاملين من الزمن: الصراع بين الملموس والخفى، بين الإنسان والوحش الداخلى، بين الظاهر والباطن، بين السوى المعلوم وبين المسوخى المجهول لكن القابع تأكيدا فى مكان ما يتحين اللحظة المناسبة للانطلاق.

أيضا حسم «طالب براج» من الفيلم الأول المسار الأنواعى للسينما الألمانية فى ذلكما العقدين، ألا وهو الفيلم الخيالى، وتحديدا فيلم الرعب القوطى منه، والذى لم يحتج لوقت طويل حتى يتبلور فى أحد أساليبه للسينما الألمانية كلها وأصبح لافتة كبرى وخالدة لها: السينما التعبيرية.

يقول بيتر نيكولز فى مرجعه الكبير «السينما الخيالية» (مترجم فى سلسلة الألف كتاب الثانى): «كانت التقاليد القوطية أقوى ما تكون فى ألمانيا عنها فى أى مكان آخر، ذلك منذ «الحركة الرومانسية» فى بداية القرن التاسع عشر. جوهر القوطية ثورة ضد العقلانية وخيلاء العالم ذى التفكير العلمى متنامى الاعتداد بنفسه. وضد عالم بدا أنه يجد لكل شئ فيه تفسيرا ونظاما وتوافقا، يجب لها أن تنمو فوق كل شئ.

«اعتادت الحكايات القوطية أن تقدم انفجارا فى الجنون أو الرعب فى حياة الناس العاديين ـ وقد كان هذا كناية عن قوى اللامنطق التى تدل الشواهد البسيطة على وجودها. التيمة التى تصمم القوطية غالبا على ان تحصر نفسها فيها هى تيمة القديم ضد الجديد (ولازالت تفعل نفس الشئ حتى الآن). لقد مالت القصص القوطية لأن تدور أحداثها فى الماضى أو فى ركن ما فى الحاضر لازال فيه بعض الباقين من الماضى على نفس الحياة القديمة».

ويعزى نيكولز إلى شبح الحرب المحدق سر إحياء تقاليد القصص القوطى التى ترجع قرنا إلى الوراء، هذه المرة فى السينما، وقد ذهبت بها إلى بيت الأجداد القوطى القديم، لا سيما مع ملاحظة أن كلمة قوطى ترجع أصلا إلى قبيلة القوط الألمانية التى توطنت وجعلت من ألمانيا مركزا لها.

تعتبر بعض المراجع أن فيجينر كان القوة الدافعة الإبداعية وراء «طالب براج» ليس فى حدود دوره الرسمى كممثل، إنما كمشارك فى التأليف والتوجيه (الإخراج) أيضا. والكتاب المرجعى الأكبر والأهم عن تاريخ السينما الألمانية «من كاليجارى إلى هتلر» ١٩٤٧ تأليف سيجفريد كراكاو، لا يرد فيه كله أى ذكر بالمرة لاسم ستيللان ريى. هذا الذى تعتبره كافة المراجع بما فيها قوائم معهد الفيلم البريطانى موجها لهذا الفيلم المفقود حاليا. وعلى أية حال فقد مات هذا الشاب الدنمركى فى الحرب بعد اندلاعها بقليل. ويبدو أن الألمان يفضلون نسبة ميلاد أول منتج لصناعتهم السينمائية لفيجينر متعدد المواهب وعجيب العطاء، منه إلى الزائر الدنمركى العابر والفيلم الوحيد فى حياته!.

مهما يكن من أمر فقد جاء الفيلم الثانى فى مسيرة السينما الألمانية من فيجينر رسميا هذه المرة، سواء كموجه أو ككاتب أو كممثل. وقد شاركه فى التوجيه والكتابة هنريك

جالبين المؤلف البارز فى ذلك العصر المبكر للسينما الألمانية. ويمنح «السينما الخيالية» فيجينر بهذا الفيلم لقب «البطل الأول للسينما القوطية». هذا الفيلم المفقود أيضا حاليا، يستلهم اسطورة يهودية من القرون الوسطى، عن رابى (حاخام) براج الشجاع لوو الذى يقرر التصدى لعدوان يريد إبادة جيتو المدينة. فينفخ الحياة فى مسخ جبار من الطين من خلال دس علامة سحرية فى قلبه. على أن أحداث فيلم فيجينر فتدور فى الزمن المعاصر، حيث يعثر العمال لدى حفرهم بئرا على التمثال ويذهب به لأحد تجار الآثار. يجرى التاجر بحوثا تسفر عن ثورة على تقرير كتب عن تاريخ الرابى لوو. ويفلح فى إعادة الحياة للجوليم (الذى قام فيجينر بدوره). لكن المسخ يقع فى حب الابنة الطفلة لسيدة، الا أنها عندما ترهب منه، يشعر بالمهانة ويفر هاربا إلى أن يسقط من فوق أحد الأبراج. (ذات التيمة تكررت بعد عامين فى فيلم ألمانى آخر أنتج فى ستة أجزاء هو «القزم» لأوتو ريبيرت، وتمثيل النجم الدنمركى أولاف فونس).

الحقيقة أن الفاصل بين القوطية والتعبيرية فاصل دقيق لدرجة أن أغلب الكتابات تتجاهله، وتعتبر كل الأفلام الخيالية الألمانية الصامتة أفلاما تعبيرية، باعتبارها جميعا أفلام رعب.

ان كلا النوعين يتحدث عن مسوخ سواء كانت مادية قائمة بذاتها أو ـ انعكاسات لمسوخ عقلية داخلية. لكن القوطية تبرز مسوخية المسخ من خلال المقابلة بينه وبين البيئة الطبيعية أو السوية (الطالب البرئ وحبيبته فى «طالب براج». ابنة تاجر الآثار فى «الجوليم») أما التعبيرية فتؤكد المسوخية من خلال إضفاء المسوخية على كل شئ فى الصورة، أو على الأقل أغلب الأشياء، بحيث تبدو الأشخاص السوية كالشئ الشاذ وسط محيط مسوخى بالكامل. من هنا تعمد الخلفيات المشهدية والإضاءة والملابس والاختلاق (الماكياج) والحركة والتكوين، وكل تفاصيل الفيلم التعبيرى، إلى جعل كل شئ قاتما مظللا ـ بما فيه البشر ـ الذين يظهرون كبقع سوداء شاذة ومرعبة أيضا فإن الجذور التاريخية للتعبير تختلف بدورها عن الجذور القديمة للقوطية. فقد تبلورت التعبيرية فى ميونيخ نحو عام ١٩١٠، وكانت حركة شاملة تغطى كل من الفن (التشكيلى) والموسيى والعمارة وليس الأدب وحده.

وقد جاءت كرد فعل محدد لحركتين فنيتين حديثتين نسبياً هما الانطباعية والطبيعية. لكنها لدى المقارنة بأى من الحركات التى ازدهرت قبلها تعتبر ابنة عم حميمة للقوطية من حيث اهتمامها بالشق المظلم فى الإنسان.

بعد كل هذا ليس غريبا أن تلقى أفلام التعبيرية الألمانية صدى واسع النجاح لدى جماهير السينما عبر العالم، وهى ـ أى الأفلام ـ تجند كل صغيرة وكبيرة من أجل رجهم من الأعماق، والقاء الهلع فى قلوبهم، ربما من أنفسهم قبل الهلع من أى شىء آخر (فيجيز نفسه إعادة تقديم «الجوليم» عام ١٩٢٠ كفيلم تعبيرى خالص، فى نسخة أطول وأضخم اهتمت بتقديم القصة الأصلية لجيتو براج كما هى).

الحقيقة أن أمجاد التعبيرية الألمانية انبعثت وأنبتت فى كنف مؤسسة عملاقة، وعلى يد مديرين تنفيذيين مرهوبى الرؤية والجانب. وهذا هو بالضبط نمط عمل الاستديو الكبير المتكامل شديد الاحترافية، وهى الصيغة التى لم تتوصل إليها هوليوود إلا فى مطلع الثلاثينات، رغم ما كان بها من شركات احتكارية منذ مطلع القرن. تلك المؤسسة هى بطبيعة الحال «شركة الأفلام الجامعة المحدودة» أو اختصارا «أوفا».

ولدت فكرة أوفا فى عقل الجنرال لودندروف رئيس أركان الفيلد مارشال فون هيندينبيرج، وأعلن عنها فى يوم ٤ يوليو ١٩١٧ فى صورة اقتراح بأن تتحد شركات الإنتاج والتوزيع ودور العرض الألمانية فى شركة واحدة لمواجهة الدعاية السينمائية المضادة لألمانيا، والعزلة السياسية للبلاد أثناء الحرب ولأن الجنرال لودندروف كان شخصية رهيبة، ولأن قائده أيد الاقتراح، فقد اعتبر الجميع أنه ليس اقتراحا، إنما أمرا. واتحدت شركة ديفيدسون «الإتحاد» أو «باجو» مع شركة ميستر، مع دور العرض التى تديرها نوردسك الدنمركية.

وفى نوفمبر صدر مرسوم الشركة الجديدة العملاقة ليحدد رأسمالها بـ ٢٥ مليون مارك، وإسهام الرايخ (الحكومة) فيها بثلث الأسهم وهى الشركة التى قدر لها أن تكون مفخرة كبرى لألمانيا لاسيما ستوديوهى برلين بالغى الحداثة والكبر، على نحو لم تكن الاحتكارات الهوليودية قد توصلت لمثله بعد.

الحقيقة أن عجلة الحرب كانت أسرع في الوصول لنهاية مشوارها، من الإجراءات البيروقراطية لنقل الملكية وبدء الإنتاج الفعلي لأوفا. وبالتالي لم تنفذ أوفا أيا من الأهداف الأصلية للجنرال لودندورف، وكان أول أفلامها كوميديا تاريخية اسمها «مدام دوبارى» ١٩١٩م، الذى كان أول سلعة تكسر حواجز المقاطعة السياسية لألمانيا في كل العالم، ودشن اسم صانع جديد لابتكار جديد اسمه الكوميديا الراقية أو المستعقدة والتي لا تعتمد على لطم الوجوه والوقوع على الأرض.

وقد قررت هوليوود استدعاء هذا المخترع ليصبح أستاذها لهذا النوع من الكوميديا وكذا لبراعته في تحريك الكتل البشرية الكبيرة. ومن ثم أصبح أرنست لوبيتش أحد أعمدة السينما الأميركية اعتبارا من عام ١٩٢٣م.

هكذا كان الكلام عن المؤسسة، أما عن المديرين، فقد كانوا أيضا بشيرين لما سيكون عليه حال أباطرة هوليوود في الثلاثينيات من أمثال مايروثالبيرج ووورنر وزانوك وسيلزنيك وغيرهم: مزيج من الفنان ورجل البيزنس صاحب النظرة البعيدة في كلا الحقلين. وعادة ما كانت إشارة صغيرة من سكرتير مكتبه توقع الوجل في قلوب أشهر النجوم وصانعي الأفلام. فهؤلاء رغم أنهم معبودو الملايين لم يكونوا في الواقع سوى موظفين أقزام في نظر مدير الستوديو الجبار، تتعلق حياتهم المهنية برمتها ـ وإلى الأبد أحيانا ـ بالشعرة التي تربطهم به.

النموذج الألماني العظيم لهذه الشخصية، هو إيريخ بومر القاطرة الجبارة التي دفعت بالتعبيرية الألمانية إلى مكانتها العالية والعالمية.

بدأ التاريخ المهني لبومر قبل أن يصبح العقل المحرك ومديرا للإنتاج في أوفا بسنوات طويلة. بدأ في أوفا بسنوات طويلة. بدأ بوظيفة صغيرة في شركة جومون السينمائية في باريس عام ١٩٠٦م، ثم أصبح مديرا لعملياتها في وسط أوربا. وفي عام ١٩١٥م أسس شركته الخاصة في برلين باسم «ديكلا» والتي سرعان ما تحدث مع شركة بيوسكوب. هذه الشركة وقبل أن تندمج في أوفا عام ١٩٢٣م، تلقت مخطوطة سينمائية بدت شديدة الغرابة آنذاك، تقدم بها كاتبان هما كارل ماير وهانزيانوفيتز. قرأ بومر المخطوطة ثم حدث ما يطلق عليه كراكاو في «من كاليجارى إلى هتلر» اسم «المعجزة»: لقد وافق بومر عليها!

هذه المخطوطة قدر لها أن تكون الفاتحة الكبرى للتعبيرية الألمانية تتجسد فيها كل خصائصها البصرية والفكرية على نحو مطلق الكمال. بعد فترة قصيرة (سنذكر تفاصيلها بعد قليل) أحيلت المخطوطة إلى روبرت فينه ليحولها لخبطة جماهيرية وفنية كبرى تحمل عنوان «مقصورة الدكتور كاليجارى» ١٩١٩م.

كاليجارى طبيب نفسى يدير مصحة عقلية، لكنه يستغل مرض مساعده بالمشى أثناء النوم، فيدفع به تحت تأثير التنويم لارتكاب جرائم قتل بشعة يخطط لها الدكتور. الأديب الاميركى الكبير أيتون سنكلير وصف الفيلم بأنه «كابوس رجل مجنون»

وقال عنه المؤرخ جورج سادول،» إنه أول نموذج مأساوى خلقته السينما فهو حالة نفسية تجمع ما بين القساوى والاضطراب والخيال الشرير والهيجان أكثر منه إنسان، وقد قبله الناس على الفور كمانيفستو كبير للحركة الجديدة وانبهر السينمائيون بكل شئ فيه، وأقله أنه أول فيلم كبير فى تاريخ السينما يصور بالكامل داخل استوديو.

وعلى الفور تتوالى أفلام التعبيرية، وتتفتق من خلالها العبقرية الكامنة لدى أكثر من صانع سينمائى، ويترسخ اسم كارل ماير كالمهندس الرئيسى لمخطوطات هذه الثورة السينمائية.

وبجانب فيجينر (الجوليم وإعادته) وفينه (الذى قدم أيضا «أصيل» ١٩٢٠م «وتاج الشوك» و«الجريمة والعقاب» ١٩٢٣م و «يدا أورلاك» فى النمسا ١٩٢٥م، وغيرها)، يلمع ساطعا اسم آخر هو مورناو أو فريدريك فيلهيلم مورناو عبر فيلم لم تستطع الدنيا تجاهله هو «نوسفيراتو» ١٩٢٢م. والذى نقله هنريك جاليين (كاتب فيلما «الجوليم») بتحرر عن رواية برام ستوكر «دراكيولا» وكان مورناو قد قدم قبله معالجة لكلاسكية رعب أدبية أخرى هى «دكتور جيكيل ومستر هايد» فى فيلم عنوانه «وجه يانوس» ١٩٢٠م. وقدم بعده «الشبح» ١٩٢٢م و «فاوست» ١٩٢٦م، وذلك قبل أن ينتقل إلى هوليود فى حياة حافلة أخرى آخذا معه كارل ماير، حيث كان أول فيلم لهما خبطة كبرى هى «الشروق» ١٩٢٧م)، لكن حياته انتهت سريعا بعد ٤ سنوات، إثر حادث سيارة ماجن غامض. على أن مسيرة إبداعه الفنى فى ألمانيا كانت قد وصلت إلى ذروتها فى عام ١٩٢٤م بفيلم «الضحكة الأخيرة» وهو كوميديا سوداء شبه تعبيرية قام ببطولتها النجم اميل يانينجر، حيث

يؤدى دور بواب فندق كهل، يقصى للعمل فى تنظيف دورات المياه، لكن عندما تهبط عليه ثروة فجائية يبدأ فى الانتقام ممن ظلموه يوما. هذا الفيلم يعد فى منظور الكثيرين احدى القمم العليا للسينما الصامتة ككل. فهو ينفرد بأنه الفيلم الصامت الوحيد الذى لا يكاد يحتوى على أى لوحات حوار بالمرة. أيضا هو الفيلم الذى ابتكر حركة الكاميرا العرضية «البان»، وقد نقلتها عنه ـ مع أشياء أخرى ـ هوليود على الفور.

اسم آخر برز فى السينما التعبيرية هو بول لينى بالأخص من خلال فيلم «ثلاثة أشغال شمعية» ١٩٢٣م (إلا أنه هاجر إلى هوليوود بعده مباشرة ليقدم فيلما خياليا شهيراً آخر هو «القط وعصفور الكنارى» ١٩٢٧م). كذلك هناك اسم آرثر روبيسون، وبالأخص عبر فيلمه «الظلال المحذرة» ١٩٢٣م. وكان دراما نفسية هلوسية بالغة القوة «أمنت لنفسها على الفور مكانا كإحدى كلاسيكيات التعبيرية الألمانية البارزة».

بالعودة إلى يومر ورؤيته اللماحة فى التقاط المواهب، نجده أنه أفلح فى أن يحيط نفسه بكوكبة من ألمع صانعى الأفلام، يأتى بهم من داخل ألمانيا وخارجها سواء بسواء. على أن أكثر هؤلاء حميمية والذى أصبح صديقه المقرب، كان مجندا نمسويا أصيب فى الحرب، وراح فى المستشفى يجرب كتابة القصص ومخطوطات الشاشة. فلما سمع به يومر استدعاه إلى ألمانيا ليعمل قارئا للمخطوطات فى شركته وعندما وصلت مخطوطة «كاليجارى» دفع بها يومر إليه، وبالفعل أدخل عليها عدة تعديلات، وقد قرر يومر أن يعهد إليه بتنفيذها، لكنه فى الواقع كان لايزال مشغولا بمشروعات أخرى. ومن هنا أصبح روبرت فينه وليس فريتز لانج هو موجه «مقصورة دكتور كاليجارى».

فى كنف أوفا أصبح لانج هو الذراع اليمنى ليومر ومنفذ أكبر الانتاجات إطلاقا فى تاريخ الستوديو المجيد. من هذه «دكتور مابوس المقامر» ١٩٢٢م الذى يمتد على مدى ٥ ساعات عن قصة العبقرى والمجنون الشعبية. ثم قدم الملحمة الأسطورية ذات الجزءين فائقى الطول (٦ ساعات) «النيبلونجين» وهى الملحمة الجرمانية التى كتبت فى القرون الوسطى لتروى بطولات الفارس زيجفريد. ظهر جزء هذه الملحمة الفيلمية فى عامى ٢٣ و ١٩٢٤م. هذه الأفلام اعتمد فيها لانج على مخطوطات للكاتبة ثيافون هاربو، والتى أصبحت زوجته فى عام ١٩٢٤م.

بعد هذه جاء التكليف بإنتاج فيلم خيالى علمى كبير يحمل عنوان «متروبوليس». لكن ميزانية هذا الفيلم الذى ظهر فى عام ١٩٢٦م تضخمت حتى وصلت إلى ٦ مليون مارك، بما يجعله ينافس فيلم جريفيت «التعصب» ١٩١٦م على لقب أغلى فيلم فى تاريخ السينما. وفنيا جاءت النتيجة أخاذة تماما بحيث يعتبر اليوم المرجع الكبير الأول لكل سينما الخيال العلمى وهو يقدم مدينة مستقبلية يشتغل فيها العمال بلا كلل تحت الأرض ويتعرضون لمؤامرات عالم شرير لقمع تمردهم على هذه الحياة البائسة. وكان المظهر البصرى للفيلم يميل للتعبيرية بحيث باتت تلك المدينة مكانا كابوسيا ـ منفرا رغم تقدمه التقنى.

هذا الرقم الذى غامر به يومر وصديقه كان أكبر من أن يسترد من السوق العالمية المتاحة بمقاييس تلك الأيام. وتتكرر مأساة جريفيت مع «التعصب» لكن فى أرض ألمانية هذه المرة، وليس بأموال فرد جمعها من خبطته الأعظم «مولد أمة»، إنما أموال ستوديو تكاتفت على انشائها المؤسسات المالية والصناعية الألمانية الكبرى جميعا.

ويضطر يومر لتقديم استقالته، ولا ينقذه فى نهاية المطاف إلا بارون الصناعة الأكبر ألفريد هوجينبيرج، عندما تولى كرسى أوفا. هنا رد الاعتبار ليومر، وأعاده رئيسا لوحدة إنتاج تحمل اسمه، وهنا تحين ساعة إنتاج أنجح فيلم ألمانى فى التاريخ، ألا وهو «الملاك الأزرق» ١٩٣٠م. يأتى يومر بنمساوى آخر، لكن ليس من فيينا هذه المرة، إنما من هوليود حيث استقر وذاع صيته كأحد عبقريات السينما الكبرى. ويشيح ايريك فون ستروهايم بوجهه عن كل نجمات ألمانيا المعتمدات اللاتى عرضن عليه جميعا، لينتقى المغمورة مارلين ديتريتش ويضعها على قمة السينما العالمية كلها عبر هذا الفيلم.

لكن يومر لم يضع مجده التاريخى من مجرد أن نجح «الملاك الأزرق» نجاحا كاسحا، إنما لأنه اتخذ فيه أغرب قرار عرفته السينما حتى ذلك الوقت، وهو أن تنتج دولة ناطقة بغير الإنجليزية (ناهيك عن اعتزازها الشديد بلغتها وتاريخها) فيلما ناطقا بالإنجليزية هذا السبق المذهل لايزال متواصلا حتى يومنا هذا جاعلا ألمانيا فى صدارة الدول غير الإنجليزية المنتجة بالإنجليزية والدليل المعاصر هو الإنتاجات الكبيرة لمنتجى ألمانيا التنفيذيين الأكبر اليوم أمثال ديتر جايسلر وريجينا تسيجلر. هذا بينما معظم الدول الأخرى لم تفهم حتى اليوم الدوافع

التى أدت بيومر إلى قراره التاريخى هذا، الذى اتخذه ولم يكن عمر الصوت نفسه فى السينما إلا نحو عامين فقط!!

قضى يومر بقية حياته فى إنتاج الأفلام فى فرنسا وانجلترا وهوليود. والسبب أن كان بينه وبين كل نظرائه من مديرى الستوديوهات الاميركيين شئ مشترك صغير آخر: اليهودية. فرحل بعد شهرين من وصول الحزب الاشتراكى القومى للسلطة، لينضم لطابور سينمائى المهجر الطويل، الذين ترك أغلبهم موطن رأسه بناء على دعوات هوليودية كان يصعب على أى أحد منهم رفضها.

كان لانغ يواصل أفلامه الفائقة بدءا من «امرأة على القمر» ١٩٢٩م إلى «إم» ١٩٣١ . وفى عام ١٩٣٣م يقدم «شهادة دكتور مابوس» فيفاجأ بأن وزير البروباجاندا فى الحكومة الجديدة يستدعيه لمكتبه ليخبره بأسى وتهذيب بالغين اضطراره لمنع فيلمه، ويدعوه فى المقابل أن يتولى الموقع القيادى فى إنتاج أفلام تخدم أهداف النظام الجديد. لكن لانغ يعتقد أن هذا فخ نصب له فيفضل مواصلة حياته الفنية الناجحة فى هوليود.

أيا كانت أسباب الرحيل وتنوعها، فقد كانت النتيجة واحدة: نهاية حقبة الازدهار التى دامت عقد العشرينيات بكامله وبالأخص نصفه الاول. وهجرة جماعية للمواهب إلى خارج ألمانيا. وكما تنبأت السينما التعبيرية دوما تنبثق قوى الظلام من الداخل فى انفجاره محتومة لمجتمع متردد. أو كما لاحظ كراكاو فى دراسته وهى تحليل نفسى بالأساس للشعب الألمانى من خلال أفلام هذا البلد، أن أفلام التعبيرية كانت منقسمة فيما بين بعضها البعض الآخر حول مجموعة من الثنائيات مثل الطاغية/ الفوضى، الحرية/ القدر، التمرد/ الرضوخ. وإن كان علينا أن نلاحظ دوما أنها لم تخرج عن الخط الأساسى وهو شيطان الشر الكامن المتحفز.

يأتى نظام الاشتراكية القومية بنظام تتجاوز ديماجوجيته ومجازره وإغراقه فى الأيديولوجية والشعارات الثابتة والوسواسية، كل المبررات المحتملة والمفهومة أحيانا ـ سواء الأهداف الاقتصادية أو النهضوية ـ لأية ديكتاتورية أخرى كانت قائمة آنذاك أو قبلئذ.

الواقع أن أفلام الوطنية المتباهية بدأت بالفعل قبل وصول الحزب النازى للسلطة. وجاءت البادرة الأولى من رجل كرسى أوفا وصناعى ألمانيا الأكبر ألفريد هوجينبيرج. والذى كان سماحه بتغلغل التيارات النازية من الستوديو مؤشرا لرضوخ كل صناعة السينما سريعا لهذا النفوذ. أول أفلام أوفا والنازية فنيا على الإطلاق.

النظرية السينمائية الأساسية ليوسف جوبلز صاغها فى صورة استراتيجية طرحها على كل صناع السينما فى بلده اختاروا أية قصة تشاءون من أى حقبة تاريخية وأية بلد. فقط أظهروا فيها شيئين الوطنية ودور الفرد الملهم. من أشهر تطبيقات هذه النظرية فيلم «جان دارك» ١٩٣٧م، وفيلم «فرسان النسر الأسود» وهو نسخة من شخصية «السيد» الفارس الذى طرد المسلمين من أسبانيا، وقد وضعت فى خلفيات ايطاليا القرن السادس عشر مع التركيز على قدرة هذا الفارس على تجميع أمة متشرذمة.

الأبعد من هذا أن دكتور جوبلز لم يكن يعادى أى نوع من الترفيه البسيط والذى احتل مساحته المعتادة من الإنتاج، السينمائى الألمانى للثلاثينيات. بل كان يرى فيه «شحذا لهمة أمة تبحث عن حقها فى الوجود» حسب قوله. من هذا النوع من الفنانين كان بابست الذى واصل دراساته النفسية الميلودرامية الكثيفة التى بدأها مع «شارع بلا متعة» المشار إليه، ثم مرورا بـ «أسرار الروح» ١٩٢٦م و «حب جين نيى» ١٩٢٧م و «صندوق باندورا» الخيالى ١٩٢٨م، و «يوميات فتاة ضائعة» ١٩٢٩م. ولكنه لدى إعلان الحرب رحل إلى النمسا وأعلن اعتزامه الهجرة لأميركا، إلا أنه سرعان ما عاد وقبل دعوة هتلر له بالبقاء وشارك فعلا بثلاثة أفلام أثناء الحرب. لكنه بعد انتهائها عاد ليكرس معظم جهده على تحليل ظاهرة النازية وعداء السامية، فى نوع من الندم الضمنى.

الحقيقة أنه ما إن دقت طبول الحرب، حتى لم يعد بوسع الدكتور جوبلز مواصلة نظريته الإعلامية والسينمائية الراقية. فانطلقت أفلام العداء الصريح لليهود والانجليز والروس وغيرهم من كل دولة دخلت ألمانيا الحرب ضدها.

وبنهاية الحرب شهدت السينما الألمانية فترة ضعف طويلة على الأقل بسبب أن قوانين الحلفاء كانت تحظر اتحاد الشركات معا. وتركز الإنتاج على الموسيقيات والبورنو والكوميديات التاريخية، لكن كان لابد وأن يأتى من يحرك المياه الراكدة فكانت حركة مدوية أعلنت فى الستينيات وشدت الأنظار فى السبعينيات... وهذه قصة أخرى.

مدحت محفوظ

السينما الألمانية الجديدة

ما بعد الحرب

كان آخر عرض سينمائى لفيلم ألمانى فى الرايخ الثالث فى فبراير ١٩٤٥، عندما عرض فيلم «كولبيرج» فى برلين على بعض أعضاء الحزب النازى والفنانين، وبعد شهور قليلة أغلق كتاب تاريخ الرايخ الثالث، وأصبحت ألمانيا تحت سيطرة قوات الحلفاء الأربعة: الاتحاد السوفيتى، والولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا وفرنسا، قسمت ألمانيا بينها وبدأت كل قوة احتلال تتخذ خطواتها للتحكم فى وسائل الإعلام والترفيه ومن بينها السينما وكانت كل وسائل التوزيع والعرض قد خربت، وقررت قوات الاحتلال أن الألمان يجب أن يقتلعوا كاملا عن أى شئ يمت بصلة إلى الماضى النازى ـ وأخذوا يزودون وسائل الإعلام بمواد من إنتاجهم أو يعهدون إلى ألمان يدققون فى اختيارهم بإصدار صحف ومجلات وبرامج إذاعية وأفلام تحت رقابتهم المتشددة.

كان الروس يرون أن النازية هى أعنف مراحل الإمبريالية الشوفينية ـ وكان موقفهم نحو الشعب الألمانى والطبقة العاملة بالذات أكثر توفيقا من الأمريكيين، ومن هنا أخذت تنشط الصناعة السينمائية فى القسم الشرقى الذى أصبح جمهورية ألمانيا الديمقراطية، لأسباب هامة منها طبعا الأيديولوجية ـ وأن مراكز هذه الصناعة كانت فى القسم الشرقى فى بابلسبيرج؛ قرب برلين.

أما الحلفاء الغربيون ـ وخاصة الأمريكيون فقد كانوا أكثر حذرا، وجدوا أن النازية مرض يجب أن يشفى منه الألمان، وأن وسيلة الشفاء هى عزلهم عن مؤثرات الماضى الخطيرة، وأن يعاد تعليمهم عن طريق وسائل الديمقراطية الغربية، ولهذا فإن الأمريكيين عملوا على أن تكون الصناعة السينمائية ضعيفة، وكان من أهم أهدافهم إغراق الألمان بالمنتجات الثقافية الأمريكية وكان هذا بلا شك ـ مدعاة سعادة هوليود، فألمانيا تمثل سوقا واسعة كانت مغلقة أمامها طوال سنوات الحرب، ووجدت الأفلام الممنوعة فرصتها للعرض بدون منافس، وكان الألمان أنفسهم أيضا سعداء واحتشدوا لمشاهدة الأفلام الأمريكية التى كان النازيون يحرمونها عليهم، وبهذا تعرف جيل «السينما الألمانية الجديدة» ـ كما عرفت فيما بعد ـ على أفلام هوليود ولم تجد الصناعة السينمائية أى حماية، بل إن الأمريكيين فككوا مركزية الصناعة التى تركها العهد السابق، ولهذا ضعفت وسائل الإنتاج ولم يستطع المنتجون الصغار الألمان الصمود، وكذا الموزعون ـ وحاولت شركة أوفا UFA الصمود أمام غزو هوليود ثم سقطت.

حاولت الأفلام الألمانية الأولى فى فترة مابعد الحرب أن تساير التيار كان البطل غالبا هو الرجل الصغير ـ ضحية التاريخ، ومثل النازيون «الآخر» أو الأشرار.

كان الإنتاج الحقيقى الألمانى ـ أو الفيلم الألمانى الأول بعد الحرب هو. «القتلة بيننا» إخراج ويفجانج شتاوده Wolfgang Staude أنتج فى القسم الشرقى التابع للسوفييت ـ استخدمت الأراضى الخراب فى برلين كخلفية تعبيرية، وهو يتناول محاولة تقديم مسئول عن الانتهاكات فى بولندا إلى العدالة، بعد «أن أصبح يعيش حياة عادية. ولابد هنا من الإشارة إلى فيلم آخر قدم صورا مؤثرة للحياة بين خرائب برلين هو الايطالى «ألمانيا الساعة صفر» (١٩٤٧) للمخرج الكبير روبرتو روسلليني.

ويأتى فيلم آخر هذه المرة من الغرب هو الأيام السالفة «إخراج هيلموث كاوتنر Helmut Kautner يتتبع فيه مصائر سبعة أشخاص تبدلوا على ملكية سيارة قديمة فى فترة النازية.

بعد إعلام قيام جمهوريتى ألمانيا الاتحادية ـ الغربية، وألمانيا الديمقراطية ـ الشرقية حدث انقسام فى التوجه، ففى حين مضت السينما فى ألمانيا الديمقراطية فى خدمة الدولة

الشيوعية الجديدة، بدأ اتجاه للهروبية فى أفلام ألمانيا الغربية، وتناسٍ للماضى النازى، وأغرقت السوق بأفلام ضحلة، حيث هناك عالم بلا مشاكل، وانتشرت أفلام الكوميديا والرومانسية والاستعراضية والويسترن،والأبطال غالبا سلبيون، كما انعكست شخصية المستشار كونراد أديناور فى بعض الأفلام تقدم الرجل العجوز، والأب الراعى.

ولكن تخرج أفلام قليلة تبدو منقطعة عن هذا التيار الهروبى مثل فيلم «لاتهرب مرة أخرى» لهربرت فاسيلى Herbert Vasscly و «يوناس» لأوتومار دومنيك. Ohemar Domnik بدت كأنها مقدمات لما سيطلق عليها، «السينما الألمانية الجديدة» أكثر منها سينما الخمسينيات ثم يأتى التليفزيون ليهدد الإنتاج السينمائى ويهبط عدد المترددين على دور المعرض، ويحاول بعض المنتجين منافسته بإنتاج أفلام جنسية تلقى إقبالا خاصة من العمال المهاجرين.

عام ١٩٦١م تبدو حالة إفلاس فنى للسينما وفى مهرجان برلين يعلن وزير الداخلية حجب جائزة أحسن فيلم. ولكن يظهر جيل جديد يحاول إثبات قدراته إذا توفر له المال ـ هم من مخرجى الأفلام القصيرة، وكانوا يذهبون إلى أوبرهاوزن ـ فى منطقة الرور الصناعية ـ يعرضون أفلامهم فى مهرجاتها يعلنون قيام سينما جديدة وسقوط السينما القديمة.. سينما الآباء.

جاء فى «بيان أوبرهاوزن» ـ الذى اعتبر وثيقة ميلاد «السينما الألمانية الجديدة» .

«إن انهيار السينما الألمانية التقليدية من شأنه أن يزيح الأساس الاقتصادى عن موقف فكرى نحن نرفضه، وبهذا فإن السينما الجديدة أمامها فرصة أن تشق طريقها إلى الحياة.

إن الأفلام الألمانية القصيرة لمؤلفين ومخرجين ومنتجين شبان قد فازت فى السنوات الأخيرة بعدد كبير من الجوائز فى المهرجانات الدولية، ولاقت تقدير نقاد عالميين، يؤكد نجاح هذه الأعمال أن مستقبل السينما الألمانية هو فى يد هؤلاء الذين يتحدثون بلغة جديدة.

وفى ألمانيا ـ كما فى بلاد أخرى ـ فإن الفيلم القصير أصبح أساسا للإعداد للفيلم الروائى الطويل. ونعلن مشروعنا فى خلق فيلم ألمانى روائى طويل جديد.

السينما الجديدة بحاجة إلى حريات جديدة. تحررا من التقاليد التجارية. تحررا من الضغوط الاقتصادية. تحررا من وصاية أصحاب المصالح. نحن نملك شعورا واضحا لإنتاج السينما الألمانية الجديدة بمستوياته الفكرية والاقتصادية.

نحن جماعيا مستعدون لمواجهة المخاطر الاقتصادية السينما القديمة قد ماتت. ونحن نؤمن بسينما جديدة».

حمل البيان الذى صدر فى ٢٨ فبراير ١٩٦٣م توقيع ٢٦ مخرجا ـ أشهرهم وأبقاهم هو ألكسندر كلوجى Alcxander Kinge.

وبدا لفترة أن البيان لم يحدث أى أثر لتغيير وجه الإنتاج السينمائى لكن انجازا هاما تحقق هو إنشاء مؤسسة لدعم الإنتاج بمقتضاه تقدم الحكومة قروضا بدون فوائد ٣٠٠,٠٠٠ مارك على أساس السيناريو الذى يقدمه المخرجون الجدد. ويعتبر البعض عام ١٩٦٦م عام ميلاد السينما الألمانية الجديدة حيث تم إنتاج أفلام نالت تقديرا دوليا، فقد فاز فيلم «فتاة الأمس» لألكسندر كلوجى بالأسد الفضى لمهرجان فينيسيا، وكانت هذه أول مرة بعد الحرب يفوز فيلم ألمانى بجائزة رسمية فى هذا المهرجان الدولى. وفى مهرجان كان نفس العام قوبلت ثلاثة أفلام ألمانية مقابلة طيبة: «تلك» «لأولريش شامونى Ulrich Schamoni و «توروليس الصغير» لفولكر شلندورف و «عدم التوافق» لجان مارى ستراوب Jean Marie Straub كما فاز فى نفس العام بيتر شامونى Peter ^schamoni بالدب الفضى فى مهرجان برلين عن فيلمه «موسم الحفاظ على الثعالب».

تنبه العالم ـ إذن ـ على سينما ألمانية جديدة مختلفة، قوبلت بالإعجاب والتفاؤل، وقدم مهرجان مانهايم عام ١٩٦٧م برنامجا للسينما الألمانية الجديدة، كما قدمت مواسم وأسابيع لها فى لندن وبراج وبراتسلافا وروما وباريس واعتبرتها مجلة ديرشبيجل ظاهرة تستحق موضوع الغلاف.

ولكن هذا التفاؤل كان قصير العمر فإن سينما الأجداد لم تكن قد ماتت بل قامت منافسة غير عادلة بينها وبين السينما الجديدة، واستطاعت عن طريق أحد أعضاء الحرب المسيحى الديمقراطى، أطلق عليه كلوجى «حافر قبر السينما الجديدة» إصدار قانون فى

ظاهرة دعم الأفلام ولكن فى حقيقته تشجيع السينما التجارية، وتشجيع سوق الأفلام التافهة، وهكذا تشاهد السبعينيات ازدهار السينما التجارية على حساب السينما الجديدة، وانتشار الأفلام الغرامية والرومانسية والكوميدية.

ويزداد الأمر سوءا بقدوم التليفزيون، ويهبط المترددون على دور العرض بدرجة شديدة. ولكن العجيب أن هذا التليفزيون هو الذى سيخف لإنقاذ وترويج السينما الجديدة، كما تمت بين ١٩٧٤ و ١٩٧٨م اتفاقيات لتمويل الإنتاج السينمائى مقابل حقوق العرض. ودعم السيناريوهات الجديدة كما كان للتليفزيون دور فى الإنتاج المشترك.

يظل الخلاف بين الإدارة والفن أو السياسة والإبداع فبعد ١٩ عاما من «بيان أو برهاوزن» يصدر بيان هامبورج عام ١٩٧٩م يؤكد فيه الفنانون السينمائيون أن الخيال لا يسمح أن تتحكم فيه الإدارة، وأن رؤساء اللجان لا يمكن أن يقيموا الفيلم، أو أن يفرضوا علينا ما يجب أن نصنع. إن فيلم الثمانينيات لايمكن أن تتحكم فيه قوى خارجية من اللجان أو المؤسسات أو جماعات المصالح كما فى الماضى.

ويصدر إعلان آخر عام ١٩٨٣م يقول إن تقييم الفن سياسيا يمثل أكثر صفحات التاريخ سوادا «ـ نحن نملك وعيا ذاتيا ـ وأى تدخل فى الخيال الإبداعى سنقاومه. إذا حاول رجال السياسة أن يقفوا ضدنا فنحن لهم بالمرصاد».

فى الجانب الشرقى:

فى الدولة الألمانية فى الجانب الآخر ـ ألمانيا الديمقراطية ـ كانت قد تأسست استوديوهات «ديفا» التى ضمت استوديو للأفلام الروائية فى بوتسدام بابلسبرج، وستديو للعلوم المبسطة واستوديو للأفلام التسجيلية والجريدة الأسبوعية، كما تأسست شركة بروجريس للتوزيع.

وبعد سقوط سور برلين عام ١٩٨٩م واندماج الألمانيتين والاتجاه نحو الخصخصة والنظام الرأسمالى ضمت شركة بروجريس إلى الشركة الألمانية المتحدة تحت إشراف مجلس للأمناء ـ ثم تم تحويل استوديوهات ديفا إلى شركة خاصة برأسمال فرنسى ـ ألمانى مشترك يديرها المخرج سلندروف. وتفرق فنانو ألمانيا الشرقية سابقا، ومنهم من استطاع أن يجد عملا

فى الدولة الموحدة أو شركات التليفزيون ومنهم من ظل عاطلا يعتمد على الإعانة كما حدثنا فى حسرة قانون ألمان (شرقيون سابقا) فى ندوة مهرجان القاهرة الدولى الأخير، حيث قدم برنامج خاص بمناسبة مرور خمسين عاما من إنشاء استوديوات ديفا... التى لم تعد قائمة!

يعتبر الناقد والباحث الإنجليزى جوى ساندفورد فى كتابه «السينما الألمانية الجديدة» ـ لندن ١٩٨٠م ـ سبعة مخرجين ألمان هم رموز هذه السينما: ألكسندر كلوجى ـ وجان مارى ستراوب ـ وفيرنر هيرتسوج ـ ورايز فيرنر فاسبندر، وفيم فيندرز، وهانز يورجين سيبر بيرج، وهو اختيار محل نقاش، فهناك أيضا مخرجات نساء أكدن وجودهن على رأسهن مرجريت فون ترونير وهيلما ساندرز.

ولا يتسع المجال للحديث عن كل مخرج تفصيلا إنما نكتفى بذكر بعض الإشارات التى قد تفيد فى رسم صورة عامة للسينما الألمانية.

ولابد من ذكر أسماء هامة لمخرجين من جمهورية ألمانيا الديمقراطية (سابقا) مثل فرانك باير الذى انتقل للعمل فى ألمانيا الغربية قبل الوحدة وكونراد وولف Konrad Wolf الذى درس السينما فى موسكو حيث انتقل مع أسرته هربا من اضطهاد النازية القادمة ـ ومن أهم أفلامه «جويا» عن الفنان الأسبانى الذى وقفت ضد فنه محاكم التفتيش ـ فى إنتاج مشترك ضخم بين ألمانيا الديمقراطية والاتحاد السوفيتى. وقد أثارت بعض أفلامه جدلا مثل «السماء المنقسمة» الذى اتهم بالسريالية والانحطاط البورجوازى. ومع هذا اتهمه بعض الشبان بالتقليدية والمحافظة وتقبل نقدهم وأخرج فيلم «سولو سانى» عن مغنية متمردة وحقق نجاحا جماهيريا، وقد اختير وولف رئيسا لأكاديمية الفنون. وهناك مخرجون آخرون مثل رولاند جريف، وكورت ميتزج، لا نعدم فيهم نبرة النقد ـ وإن كان غير مباشر، وقد قدم مهرجان القاهرة الدولى الأخير بعضا من أفلامهم فى برنامج أفلام شركة ديفا.

السبعة الكبار:

١ ـ الكسندر كلوجى: يعتبر أهم المثقفين فى السينما الألمانية الجديدة مهنته أصلا المحاماة. أستاذ شرفى بجامعة فرانكفورت. كاتب لأفلام بين التسجيلية والروائية. له دراسات

تجمع بين السياسة وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الجمال. هو أكبر مخرجي هذه الحركة سنا. فهو من مواليد ١٩٣٢م ـ وأكثر الأسماء شهرة من بين موقعي «بيان أوبرهاوزن» الستة والعشرين، وكان هو المتحدث الرسمي باسم «السينما الألمانية الجديدة» والمنظر لها في كتاباته عن جماليات واقتصاديات هذه السينما أسس معهد أو لم للتصميم. عرف فوق هذا كله بأفلامه المتميزة التي أشرنا لبعضها.. استرعى انتباهي في ترددى على مهرجان ميونيخ أن أراه مع مساعديه ومصور يعد برامج للتليفزيون.

٢ ـ جان ماري ـ ستراوب: قد يكون من غير المستساغ أن يضمن بين مخرجي السينما الإلمانية الجديدة ـ فقد ولد في فرنسا، ولكنه أخرج أول أفلامه في ألمانيا الغربية التي انتقل إليها عام ١٩٥٨م ليتهرب من تجنيده في حرب الجزائر، كما أن مصادر أفلامه ألمانية وجذورها في الفلسفة الماركسية الألمانية ونظرياته الجمالية والدرامية مرتبطة أساسا ببريخت. ولعل أهم إسهاماته في السينما الألمانية هو تقديمه شيئاً من روح الثقافة الفرنسية والموجة الجديدة في ألمانيا.

٣ ـ فولكر شلندورف:

مثل ستراوب ينتمي للجيل الأول من السينما الألمانية الجديدة ـ ولد في ألمانيا ١٩٣٩م ـ انتقلت أسرته إلى باريس ١٩٥٦م حيث أتم دراسته الثانوية ودرس العلوم السياسية، ثم في معهد السينما، والتقى بلوى مال وكان مساعدا له في فيلم زازى في المترو ـ كما عمل مع ملفيل ورينيه ومع الأخير في فيلم «السنة الأخيرة في مارنباد».

وهو صاحب فكرة الترويج التجارى للسينما الألمانية الجديدة ـ جمع في فيلمه «ميخائيل كولهاوس» ممثلين من بريطانيا وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا وفرنسا، بتمويل أمريكي من شركة كولومبيا ـ وكان ناطقا بالإنجليزية ـ كما أخرج للتليفزيون ـ وقد نال فيلمه «الطبلة الصفيح» عن رواية جونتر جراس الجائزة الذهبية في مهرجان كان ١٩٧٩م ـ والأوسكار ١٩٨٠م.

٤ ـ فيرنر هيرتسوج:

وصفت أعماله بالغرائبية والسيريالية والغموض، بل والشيطانية ـ هو شاعر بين السينمائيين. كتب أول سيناريو وعمره ١٥ سنه ـ ولم يدرس السينما دراسة أكاديمية ـ في

سن التاسعة عشرة قام بجولة فى أفريقيا وأمريكا اللاتينية والولايات المتحدة. شخصياته غير سوية غالبا ـ وعلاقاتها غير طبيعية كما فى فيلم «حتى الأقزام يولدون صغارا» ـ وكما فى فيلم «كاسبار هاوزر»... شخصية غامضة تبدو بلا ماضٍ.

واذا كان قد قيل «من يجرؤ أن يعيد تقديم هاملت بعد شكسبير، فإن هيرتسوج قد جرؤ أن يقدم «نوسفراتو» بعد مورناو ـ ١٩٢٢ الذى يعتبره «أهم فيلم فى تاريخ ألمانيا» فى فيلم عام ١٩٧٢م «نوسفراتو مصاص الدماء».

٥ ـ راينر فيرنر فاسبندر: Rainer Wermer Fassbinder

هو أكثر هؤلاء المخرجين تنوعا وتجريبا واختبارا لأساليبه وتطويرا لأفكاره وأكثرهم إنتاجاً ـ ٣٥ فيلما و ٤ مسلسلات تليفزيونية سينمائية فى خلال ١٣ عاما. ورجل مسرح كما هو رجل سينما ـ اعتبره كثير من النقاد أهم مخرج فى السينما الألمانية، بل أهم مخرج فى السينما العالمية منذ جودار. ومع هذا لم يحصل على أى جائزة فى مهرجان كان أو فينسيا وأول جائزة دولية يحصل عليها كانت فى مهرجان برلين ١٩٨٢م قبل شهور قليلة من وفاته. عن فيلم «فيرونيكا فوش» أكثر من زاوية يمكن من خلالها طرح سينما فاسبندر موقفه من المعجزة الاقتصادية الألمانية ومجتمع الرفاهية، أو المجتمع الاستهلاكى حيث لم يقتنع بهذا المجتمع وارتأى فيه مايدفع إلى البؤس واليأس. ووجد فيه عوامل تفسخ ـ والجنس سويا أو مثليا، وهو أشهر مخرج سينمائى يقدم مثلبيته الجنسية الشخصية فى أفلامه، ويعرض لها بشكل سافر كما فعل فى آخر أفلامه «كويريل» ـ كما نجد موضوع الاستغلال العاطفى بأساسه الاجتماعى والاقتصادى فى أكثر من فيلم، ونلمس اهتماماته الهوليوودية فى مصر منذ أفلام العصابات، كما يتناول قضية الإرهاب من زاويته الشخصية كما فى الجزء الذى أخرجه فى فيلم «ألمانيا فى الخريف» بمشاركة مع مخرجين آخرين. كما يعيد إخراج فيلم سينمائى قديم هو «رحلة الأم كراويسين إلى السعادة» ـ لبيل يوتزى ١٩٢٩م فى فيلمه. الأم كوستنر تذهب إلى الجنة. ـ ١٩٧٥م، وهو يقدم المسرح فى الفيلم، كما فى «نورا» كان « مدمنا» للسينما... وكان يعانى الوحدة.. أسرف فى الأفلام. كما أسرف فى حياته.

٦ ـ فيم فيندرز wini wenolers.

أحد التلاميذ المخلصين للمدرسة الأمريكية فى السينما تميز بأفلام الطرق. ألمانيا فى بعض أفلامه هى أرض الآلام ـ بمدنها الكبيرة وطرقها المزدحمة ومناظرها الجميلة تخضع للاستغلال الصناعى والتجارى. فى فيلمه «حركة خاطئة» عن قصيدة لجوته يشهد انتحار رجل الصناعة بسبب شعور الوحدة فى ألمانيا ـ وحدة خاصة قد تكون خفية ولكنها أكثر إيلاما عن أى مكان . اعتبره ناقد دير شبيجل أحد أهم الأفلام الألمانية منذ لوبيتش ولانج ومورناو.. وقد تعرض فيندرز لقضية الوحدة بين الألمانيتين قبل الوحدة فى فيلمه «أجنحة الرغبة» ثم بعد الوحدة فى فيلم «من بعيد» وكلا الفيلمين فاز بجوائز فى مهرجان كان.

٧ ـ هانز يورجين سيبر بيرج : Hans Jurgen Synernerg

غير معروف كثيرا لدينا. بل هو محل تقدير خارج ألمانيا أكثر مما فى وطنه. ومن الصعب توزيع أفلامه فى ألمانيا. ويجد اهتماما كبيرا بأفلامه فى فرنسا. فيلمه الكبير الأول «لودفيج، لحن جنائزى للملك البكر» ـ أهمل شأنه فى ألمانيا، واستمر عرضه سبعة شهورفى فرنسا واستقبلته الصحافة الفرنسية بحفاوة كبيرة، وهو نفسه قابل إهمال مواطنيه موزعين ونقادا ـ بالتهجم على «دعارة» السينما التجارية فى ألمانيا بل بالتهجم على قرنائه المخرجين فقد قال عن فيندرز: إنه ناجح لأنه يعشق هوليوود ودعارة المسئولين فيها. أهم أفلامه وأكثرها إثارة للجدل هو «هتلر فيلم من ألمانيا» ـ ٤٠٧ دقيقة ـ حلل فيه ظهور هتلر فى استجابته لأعمق مشاعر النفس الألمانية وأحلام وأشواق الرجل العادى والمرأة العادية وأن هناك «هتلر فى داخلنا» من خلال الماضى والحاضر والمستقبل.

وبين أن هتلر لم يكن مصادفة. بل هو حصاد اللاعقلانية التى تجد تعبيرها فى الأسطورة ـ وقد كان العرض الأول للفيلم فى انجلترا بمهرجان لندن وقد منحه معهد الفيلم البريطانى جائزته باعتباره أكثر فيلم أصالة وخيالا فى العام، ورفض سبيربيرج عرضه بمهرجان برلين.

الجيل الجديد:

بعد هذا الاستعراض لمراحل السينما الألمانية نصل إلى الموقف اليوم ماذا عن الجيل الجديد؟... كيف يفكر جيل الثمانينيات والتسعينيات.. ثم ما هو الموقف بعد الوحدة بين الألمانيتين؟.

تبدو جمهورية ألمانيا الاتحادية من النظرة الأولى كأنها فردوس للمخرجين الشبان.... فهناك أولا معاهد عديدة لإعداد السينمائيين مثل «أكاديمية الفيلم والتليفزيون» فى برلين «وكلية التليفزيون والفيلم» فى ميونيخ، علاوة على مناهج دراسية عديدة فى التعليم العالى تقدم تسهيلات، لإعداد السينمائيين الشبان، وقد أضاف توحيد الألمانيتين «كلية التليفزيون والفيلم» فى بوتمدام ـ بابلسبرج. وتنوعت أكثر من ذى قبل فرص الدعم والتمويل عن طريق الحكومة الاتحادية، وحكومات الولايات، وشبكات التليفزيون وقد تجاوز العدد الإجمالى للأفلام كل أحلام الجيل الأول من «السينما الألمانية الجديدة «فى الستينيات».

يعرض فى ألمانيا سنويا حوالى مائة وخمسين فيلما روائيا طويلا، وهذا يعنى من الناحية العملية ـ فيلما جديدا كل يومين تقريبا. وهذا الإنتاج يزيد بكثير عن متطلبات السوق التى أخذت تضيق وتصبح أكثر خضوعا للأفلام الأمريكية. وبالكاد تصل بعض هذه الأفلام إلى الشاشة أحد المهرجانات الدولية لتعود لتختفى عن الأنظار والأذهان أو فى أحسن الظروف لتومض للمرة الأخيرة على شاشة التليفزيون.

وكلما زاد عدد الخريجين الذين تبعث بهم معاهد السينما، زاد ضغط التنافس وقلت إمكانات المخرجين الشبان فى العمل على أساس متواصل. وقد يتوقف مخرجون شبان بعد أفلام أولى واعدة، أو مضطرون إلى استغلال طاقتهم فى إخراج بعض حلقات مسلسلات تليفزيونية، ومن هنا أصبح من الصعب أن ينموا أساليب خاصة تميزهم مثل ما استطاع مخرجون مثل كلوجى أو هيرتسوج أو فيندرز أن يفعلوه فى سنوات قليلة ومن هنا يمكن القول إن هؤلاء المخرجين الكبار الذين أصبحوا معروفين عالميا، ليس لهم خلفاء مباشرون. ولا يستطيع المخرجون الشبان أن يستثمروا فرصة البدء من حيث انتهى السابقون ـ حتى ليشعر الواحد منهم بالإهانة إذا أطلق عليه كلوجى جديد أو شلندورف جديد. ولا يعطيهم النقاد اهتماما خاصا مثل الذى استأثر به أفراد «السينما الألمانية الجديدة» ولكن يحدث

أحيانا كفلتة أن يبرز اسم مخرج شاب، كما حدث مع ولفجانج بيكر فى فيلم التخرج «الفراشات» الذى فاز بجائزة كبرى فى مهرجان لوكارنو الدولى إلى جانب لجنة تحكيم النقاد.

ويمكن استشفاف سمات معينة فى أفلام المخرجين الشبان ـ يمكن ملاحظة آثار ندوب روحية للحرب العالمية الثانية، رغم أنها أقل وجودا فى الوعى من قبل، كما نلمس شخصيات قلقة تثير معرفة ماضى الآباء، لديها ريبة مما يجعلها تتشكك فى المستقبل، فهى تتفحص ميراث الآباء، ونجد شخصيات تصل إلى حافة الجريمة بسبب حاجة روحية، وفى ظل المجتمع الصناعى نجد حنينا إلى الطبيعة، كما نجد عواقب تراكم المعرفة فى المسيرة الألمانية بدءا من المعجزة الاقتصادية حتى ثورة الطلبة غير الناجحة ١٩٦٧/ ١٩٦٨م.

وماذا بعد الوحدة؟

يمكن رصد جانبين فى السينما الألمانية بعد الوحدة. الجانب الأول ـ تعامل المخرجين الشبان مع ظاهرة العنف والعنصرية والعداء للأجانب ـ حيث اندلعت أحداث بين أعوام ١٩٩١ و ١٩٩٣م فى أكثر من ولاية سواء فى الجزء الشرقى أو الغربى، اعتدى النازيون الجدد ـ من حليقى الرءوس ـ على العمال الأجانب وبيوت إيواء طالبى اللجوء ـ وقد أصدر المكتب الألمانى لحماية الدستور تقريرا تضمن ٢٥٨٤ حادث عنف قام بها اليمينيون المتطرفون عام ١٩٩٢م، مما أدى إلى احتجاجات واسعة ومظاهرات ضد «انتهاك كرامة الإنسان» قاد أكبرها رئيس ألمانيا السابق ريشار فون فياتسكر ـ وحيث خرج الآلاف يحملون الشموع.

تناول مخرجون شبان هذه الأحداث فى أفلام تسجيلية وروائية قصيرة يقدم «توماس هايزة» فى فيلمه التسجيلى «الآن نقطة الانفجار» القضية من خلال لقاءات مع بعض حليقى الرءوس، يعترفون بكراهيتهم للأجانب.. البعض منهم يحمل شارات نازية. وقد هدد المتطرفون باستخدام العنف عند العرض الأول للفيلم فى برلينر انسابل (مسرح بريخت القديم) ويحاول مخرجون آخرون تحليل الظاهرة اجتماعيا بسبب ماحدث فى الجزء الشرقى ـ ألمانيا الديمقراطية سابقا ـ من دمار وبطالة.

الجانب الثانى هو تعامل المخرجين الشبان مع مجتمعهم الألمانى بعد الوحدة، أو كيف نظر الألمان الغربيون إلى الألمان الشرقيين. أو العكس والتناول فى بعض هذه الأفلام كوميدى ساخر، وقد نجح جماهيريا فيلم «انطلقى ياترابى» ـ انطلقى ـ الذى يقدم رحلة أسرة سكسونية من ألمانيا الشرقية سابقا ـ تذهب فى رحلة إلى إيطاليا مقتضبة طريق الشاعر جوته فى كتابه «رحلة إلى إيطاليا تبدأ بزيارة أقارب فى بافاريا ـ أى ألمان غربيين. هنا لمسة سخرية حول تحفظ الأقارب مع هؤلاء «الأجلاف» القادمين من الشرق... وإذا كان رمز الشرق هو سيارة ترابى الرخيصة الثمن، فقد أكدت هذه العربة قدرتها على مواصلة الرحلة التى امتلأت بالمغامرات، والدهشة فى مواجهة العالم الرأسمالى!

وفى فيلم رسوم متحركة يسخر المخرج من هونيكر ـ رئيس ألمانيا الشرقية السابق ـ وهو يعترف أمام البابا يوحنا بولس الثانى وهما فى طريقهما إلى السماء!، وتتناول أفلام أخرى، مظاهر النفاق الاجتماعى والسياسى بعد تحقيق الوحدة، حينما يتنكر محتال من الغرب ليعمل قاضيا فى الشرق. أو حينما ينكر ألمانى شرقى انتماءه السابق للحزب الشيوعى ليعمل فى الغرب.

وقد تناول مخرجون كبار هذه العلاقة كما فعلت مرجريت فون تروته فى آخر أفلامها، «الوعد»، الذى افتتح به مهرجان برلين ١٩٩٤م وعرض فى مهرجان الإسكندرية فى سبتمبر ٩٥ وكما فعل فيم فيندرز فى فيلم «من بعيد» كل برؤيته.

ومن المؤكد أن هناك أفلاما أخرى فى الطريق ستتناول ما ترتب على الوحدة من آثار أو مشاكل... من إخراج الجيل الجديد أو الجيل الراسخ.

«فوزى سليمان»

حكايتى مع السينما الفرنسية

د. رفيق الصبان

حكايتى مع السينما الفرنسية ـ حكاية حب ـ وعندما أقول حب ـ فإن هذا يعنى «سماء ونجوم وطيور لها أجنحة شفافة.. وامواج زرقاء وخضراء وبنفسجية ورمال براقة وعيون سوداء وهمس طويل كالغناء. بصراخ من القلب.ـ وصمت آسر جبار يحوى فى طياته كافة الأسرار».

لا أريد أن أتحدث عن السينما الفرنسية وما فعلته لنا.. وبنا.. فهذا حديث متشعب له دهاليزه وممراته وشعابه.. يكفى أن أقول مبتدئا.. إن السينما كانت فى فرنسا.. ولدت فيها نطفتها الأولى.. وترعرعت.. ونما شعرها.. وظهرت أضراس الحليب فى فمها قبل أن تسرقها أمريكا.. وتجعل منها صناعتها الكبرى.. وتفرش أرضها ورودا ودولارات.. وكاميرات سحرية.

لوميير وضع قواعد مدرستها الواقعية الأولى منذ أن خرج عمال مصنع رينو من عملهم.. أو توقف القطار فى محطة باريس الكبرى.. فتحت الكاميرا عينها دون أن تتحرك.. تنقل الواقع كما هو.. بظلاله وغموضه وصراحته: أسرة لوميير وأطفالها.. حارس الحديقة الذى يروى الورود بخرطومه ويرويه الطفل الشقى بالماء.. وجوه فتيات الاسره.. بابتساماتهن المرسومة ونظراتهن التائهة.

البيت الفرنسى البورجوازى من الداخل.. ومظاهر الحياة العامة.. التقطها لوميير من عالمه الخاص قبل أن يخرج إلى العالم الكبير - فيؤرجح كاميراه فى بلاد الله الواسعة يلتقط ويلاحظ ويرصد.. ويضع أولى دعائم الفن السينمائى الوثائقى الطبيعى.. الذى تتخلله الدراما أحيانا.. كما تتخلل خيوط الماس الصخور الصلبة.. لوميير واخوه منحا العالم والقرن العشرين بالذات.. هدية كبرى.. فنا جامعا مانعا سيصبح «أبو الفنون» كلها.. وأشد ما ابتكره العقل البشرى ثراء وتنوعا وإبداعا. هذا الفن الذى أطلقوا عليه اسم (السينما توجراف).

وبينما.. تلقت أمريكا.. بهدوء بارد.. ولا مبالاة هذا الفن الجديد الذى تم عرضه فى سوق نيويورك الكبرى.. لمحته عينا اديسون البارعة لترى فيه الكنز المنتظر.. ومصباح علاء الدين السحرى ومغارة على بابا بكل مافيها من كنوز وأسرار.. لكن مسيرة اديسون وأصحاب البنوك والشركات التى تفتش عن توظيف أموالها.. فى مغامرة مجنونة لم تسر على نفس الدرب الذى كانت تسير عليه السينما تواجرف فى فرنسا.

الصناعة والتجارة فى أمريكا.. أعطت للاختراع الجديد ساقين عملاقين يسير بهما زهوا إلى الأمام بينما استمرت السينما فى فرنسا فنًا دمه القلب.. وعظامه العقل.. فنا له عين وأذن وحواس.. ولازال يترقب اللسان الذى سينطق به.. فيجعل صوته مسموعا إلى كل طرف من أطراف العالم.

وظهور ميلى الذى أعطى الفن الجديد خياله وجنونه وشطحاته المذهلة.. وتبعه فويلاد الذى رسم شكلا جديدا للحدث وأسلوبا جديدا للسرد وخلق أول ما خلق الشخصيات الأسطورية التى تغزو المشاعر وتسيطر على العقل والخيال.. وتصبح بعد ذلك مثالا يقتدى حتى اليوم.

لوميير.. ميليس.. فويلاد.. والقائمة تتوالى والأساليب تختلف وتتشعب وتفتح دروبا تعقبها دروب.. لتصب كلها.. فى نهر الفن العميق.. الذى يتابع جريانه المتكبر.. مفسحا المجال لكل النزوات وكل الاساليب وهوكل الجنون والجموع فن الخيال والفكر والمضمون.

وسارت السينما فى فرنسا على درب الأدب والشعر والفلسفة.. وكان لابد للأدباء منذ بزوغ شمس هذا الفن.. أن يدلوا بدلوهم.. وأن يقولوا كلمتهم وأن يضعوا أكاليل الغار على الرأس الصغيرة.. وأن ينثروا اللالئ والماس على طريقها.

بريتون.. كوكتو.. دالى.. بونويل.. السريالية.. الرمزية.. وظهر الكلب الاندليسى.. والرمال التى تعشعش فى الكف والموسى التى تقطع العين فى لقطة مكبرة.. صارخة.. والابقار الميتة المتكدسة فى ظهر البيانو المفتوح و الشفة الحمراء الشيقة التى تمتص قدم التمثال المرمرى.

وقال كوكتو كلمته السينمائية من خلال دم الشاعر.. وكرة الثلج.. والطلاب الصغار فى مرايلهم السوداء المتزمة.. وعين الشاعر التى تصبح خنجرا وطلسما ورمزا.

وبدأ الفن الجديد يبحث عن خالقه.. وإذا كانت السينما فى أمريكا.. قد ارتمت منذ بداياتها فى حضن.. رأس المال الذى أصبح هو السيد الشرعى للسينما.. فإن السينما توجراف.. سجدت منذ نشوئها فى فرنسا أمام الفنان.. الإنسان.. مبدع العمل.. وصاحبه الشرعى.. وربه الحقيقى.

وظهر رينيه كلير.. وابل جانير. وأخذت السينما فى فرنسا طريقها الذهبى الذى تحوطه الأشجار العملاقة ذات الورود الحمراء والتى أعطت الفنان السينمائى كبرياءه.. ومجده منذ البداية ودون نقاش أو جدال حول الأحقية أو الشرعية أو الانتماء.

آبل جانس فى (نابوليون).. فتح صفحة جديدة للسينما.. جند جنونه وخياله الخصب لكن يصنع فيلما لا مثيل له فى امتداده وسعته.. وعمق نظرته السينمائية وتجديده.. بل إنه استطاع أن يشطح بخياله ليقدم فى العشرينيات عرضا عملاقا.. على ثلاث شاشات متصلة.. كل شاشة تعرض جزءاً من الصورة.. لتشكل فى مجموعها شيئا ينتمى إلى السيزاما التى سيعرضها العالم بعد ذلك بخمسين عاما.. بل إنها تتجاوزها فنا وفكرا وجنوحا للخيال.. رينيه كلير وحسه المكانى المتميز.. الذى سيصبح فيما بعد أساسا للواقعية الشعرية التى ستقلى بظلالها على السينما الفرنسية وتطبعها بطابعها المتفرد المتميز.. الذى لم يشابهه أى طابع بعد ذلك أبدا.

ملك هذه (الواقعية الشعرية) هو بلا منازع الشاعر الفرنسى الكبير جاك بريفر.. الذ
قدم مع المخرج مارسل كارنيه عدة تحف سينمائية لازالت تشع ببريقها وجمالها وتأثيره
حتى اليوم.

مرفأ الضباب.. أولاد الجنة.. وزوار المساء.. ثلاثة شهب نارية يصعب نسيانها تعتبر
لآلئ حقيقية على تاج السينما العالمية كلها.

وما من شك أنه لم يكن فى تاريخ السينما كله لقاء على مستوى كاتب ومخرج
كما كان اللقاء بين كارنيه وجاك بريفير.. إذ استطاع بريفير أن يجعل من الصورة
السينمائية تتمة طبيعية لأشعاره، كما نجح فى أن يجعل كلمات بريفير تتحرك وتنطق وتدور
وترقص وتغنى وتبكى كما لم يفعل مخرج مثله.

جان جابان بوجهه المثقل بالمأساة والتعب.. يموت بين ذراعى ميشيل مورجان
وعينيها الصافيتين صفاء ماء الجدول.. دون أن يحققا حلمهما بالسعادة.. ارليتى تابعة
الشيطان.. فى ثوبها الملتصق بجسدها.. وكلماتها الغارقة فى ماء ثلجى.. والتى تنضح رغم
ذلك ناراً ولهباً.. تتمرد على قوى الشر فى نفسها.. ويبقى قلبها ينبض.. حتى عندما يجعل
منها الشيطان تمثالا مرمريا أخرس.. ويصرخ بأسى.. وهو يحاول إيقاف ضربات القلب
النارى التى تزداد قوة وعنفا.. وأولاد الجنة هؤلاء الذين يعيشون على المسرح.. وينظرون إلى
أقدار هؤلاء الذين يمنحونهم الحلم والسعادة والهرب من واقع لا يحتمل.. وارليتى ايضا..
فى كامل بهائها فى دور (جارانى) الذى التصق بها كما يلتصق الجلد باللحم.. تهمس
همسا كالغناء (.. أنا كما أنا.. أفعل ما يروق لى أو كما يسيرنى هواى.. أسير) وتسير
ملكة متوجة فى شارع الحرية.. تنثر حولها الوهم والحقيقة.

جاك بريفر.. هذا الشاعر الكبير.. استطاع بلمحة من حساسيته أن يخلق تيارا..
اختلطت فيه الواقعية بالشعر..

والحساسية بالرؤيا الاجتماعية الخلاقة.

بريفير وكارنيه لم يكونا وحدهما فى الميدان.. بل كان إلى جانبهما جان رنوار
بواقعيته القاسية وقلبه المليء بالحنان.. فى نظرته الإنسانية إلى تشابك العواطف وغموض

المشاعر البشرية.. ووقوفه إلى جانبها مهما بلغت وحشيتها أو عنفها.. أو تجاوزاتها: الوحش الإنسانى (تونى) الأعماق.. ثم الوهم الكبير.. هذه الصرخة الإنسانية الثاقبة ضد الحرب والطغيان.

دفاعا عن الحق والاخوة والعدل دون تمييز لعرق أو لون أو جنسية.. وأخيرا وليس آخرا (قاعدة اللعبة) هذا الفيلم المركب المثير الذى تختلط فيه الكوميديا بالمأساة ويعالج الصراع الطبقى بنظرة سينمائية سبقت زمانها بكثير وجمعت فى ذكاء نادر بين خفة ورشاقة (ماريفو) وعمق وفلسفة (بيراند للو).

ثم (كلود أوتان لارا) الذى كان أول من قدم الرقة الجنسية المختلطة بجرأة لا مثيل لها والتى ستشتهر بها السينما الفرنسية بعد ذلك كثيرا.. فى فيلم (الشيطان فى الجسد) المأخوذ عن / رائعة راديجية والذى قدم لنا لأول مرة وجه جيرار فيليب الملائكى والملىء بحسية خفية نادرة لم تتكرر.

لقد حاول أكثر من مخرج كبير أن ينقل هذه القصة التى تروى علاقة سيدة متزوجة ذهب زوجها للحرب.. بطالب صغير لازال يرتدى البنطالون القصير.. ولكن مامن أحد نجح كأوتان لارا فى تصوير هذه العلاقة العجيبة التى عرف كيف يصل بها إلى أعمق أعماق القلب البشرى.

كارنيه ـ رنوار ـ رينة كلير.. أوتان لارا.. وبانيول فى ريفياته وأجواء البرية.. وساشاجيترى بكلماته اللاذعة وحضوره الأخاذ.. وجان فيجو بمركب الاتلانت وصدر ميشيل سيمون المزين بالرسوم.. يمخر عباب السين ويرسم على حياة السينما أحرفا من نور.

هكذا كانت السينما الفرنسية ترفع بيارقها.. وتؤكد فنية فن.. تحاول دولة كبرى أخرى عبر المحيط أن تحاصره وأن تجعله بضاعة رائجة لها.. مجندة له نجوما متألقة وصناعة متطورة ذات تكنيك مبهر يعمى الأبصار.

لكن فرنسا كانت أول من أصر على اعتبار السينما توجراف فنا.. وفنا يعود إلى خالقه الأول.. أى مخرجه.. بينما كانت السينما الأمريكية تمنع هذا المخرج المسكين من دخول غرفة المونتاج ليجرى القطع الاخير (FINAL CUT) لعمله الصادر من دمه وشرايينه

وإذا كانت الحرب الثانية قد أجلت لفترة بسيطة المواجهة الحاسمة بين أسلوبين وطريقتين مختلفتين فى التعبير السينما فن أم تجارة.. هل السينما تعود لمخرجها.. أم لنجمها وشركتها...؟!

فإن فترة ما بعد الحرب قد حسمت الأمر حسما نهائيا.. لحسن حظنا جميعا ولحسن حظ السينما كفن وتعبير.

فى الخمسينيات ظهر مخرج منتظر.. هو الكسندر استروك.. قائلا كلمته الشهيرة (السينما) أدب مرئى.. والكاميرا حلت محل القلم.. ومن هذه الكلمة انطلقت كوكبة من النقاد السينمائيين.. تعلمت السينما من منابعها.. وشربتها كالماء وأكلتها كفتات الخبز.. كوكبة عاشت فى الصالات المظلمة.. وجعلتها نورها الخفى.. آمنت بها إيمان الانبياء.. وفسرتها على طريقتها وبأسلوبها وكشفت ما عجز الكثيرون عن كشفه.

وبانت السينما الأمريكية من خلال هؤلاء النقاد.. سينما أخرى سينما تعود لأصحابها الحقيقيين المخرجين الفنانين أكثر ماتعود لمنتجها وشركائها ونجومها.. لم تعد هناك جاربو.. بل أصبح ورادها كيكور وكلارنس بروان ولم تعد هناك دميترتش.. بل هناك خالقها جوزيف فون سترندبرج.

واستطاع فرانسوا تروفو أن يزيل هالة البساطة عن هيتشكوك لنراه من خلال منظار ميتافيزيقى حقيقى.. ولتستمد أفلامه أهمية قصوى.. رغما عن نفسه ولتصبح جبلا شامخا يتحدى الزمن.. وهكذا أعادت النظرة النقدية الفرنسية الاعتبار الحقيقى.. لمخرجين أمريكيين كبار.. صنفتهم وحللتهم.. وميزت عالمهم... وشخوصهم وأفكارهم وفلسفتهم واذا كنا قد سبق وعرفنا فريتزلانغ الألمانى ورحلته التعبيرية.. وأرنست لوبيتش النمساوى وحسيته الذكية.. فإن النقد السينمائى الفرنسى.. كشف لنا حقيقة هوراهوكس وجون فورد وفنسنت مانيلى وبرستون سترجز وبيلى وايلدر وجون هوستون واليا كازان وراؤول ولشى وسواهم وجعلهم يتبؤون مكانهم الحقيقى الجدير بهم فى سماء السينما الواسع.

هذه الحركة الذكية إلى الخارج من هؤلاء النقاد والأدباء تبعتها حركة إلى الداخل تمثلت فى إقدام هؤلاء النقاد على الإخراج.. أعمال يكتبونها عموما بأنفسهم.. وينقلون

مشاعرهم إلى صور عجيبة تتحرك أمامنا.. ناقلة إيانا إلى عصر جديد من الفكر والتأمل السينمائى ليس له مثيل سابق وظهرت الموجة الجديدة.. ظهر جود اروترونو.. وشابرول وآلان رينيه وأنيس فاردا.. ولوى مال وأريك رومير.. وتواكبت القصة الفرنسية الجديدة مع الفكر السينمائى الجديد لتظهر لنا أفلاما ذات طابع خاص مميز شق للسينما طريقا لم يكن أحد يتصوره أو يحلم به.

هيروشيما ياحبيبى.. العام الماضى فى مرينبار.. جول وجيم.. كليو من ٥ ـ ٧ أولاد العم.. العشاق ـ مصعد إلى المقصلة.. وسهرتى عند مود، وباريس ملك لنا، بل إن هذه الحمى السينمائية انتقلت إلى الكتاب الكبار أنفسهم.. الذين ألقوا بدلوهم هم أيضا فى بئر السينما بعد أن كانوا مجرد محركين أو مساعدين.. وهكذا أخرجت مارجريت دوراس كاتبة فرنسا الأولى قصصها الصعبة بنفسها.. وجددت بالسينما على طريقتها.. تماما كما فعل زميلها (آلان روب جريليه، فرأينا أفلاما لم نعد نعرف كيف نحكم عليها.. بمنظار الأدب أم بمنظار السينما..؟؟

(أغنية الهند) لمرجريت دوراس.. كانت نشيداً مأساوياً مليئاً بالشجن تتخلله جمل حوار مذهلة وموسيقى صادرة من عمق الأرض.. وشأن دوراس دائما فى التجديد.. قدمت شريط الصوت فى فيلمها هذا على فيلم آخر جديد أزاحت منه الممثلين تماما.. واكتفت بأن تجعل الأشياء والغرف والجدران والحديقة نفسها تتكلم وأطلقت على الفيلم الجديد اسما شاعريا هو.. «اذكر اسمك ياكالكوتا فى الليالى القمرية»

آلان روب جريليه بعد نجاح مارينبا، قدم قصصه بأفلام ذات تكنيك سينمائى روائى أثارت ولاتزال تثير الجدل والتساؤل.. ولكن اذا كان هؤلاء الكتاب قد اكتفوا بتجارب محدودة ومعدودة فإن المخرجين النقاد تابعوا طريقتهم ليجعلوا من هذه الموجة الجديدة انقلابا فى التعبير السينمائى على شتى المستويات.

جودار.. فى آخر نفس وحتى تجاربه الأخيرة.. لمست أصابعه السماء، كل شئ بالنسبة إليه أصبح ممكنا.. جعل من جنونه أسلوبا ومن ثقافته مصابيح كاشفة.. ومن عالمه عالما ثريا.. يتحرك وينبض.. ويتحدى كاسرا كل القيم.. هازئاً بكل المعتقدات.. خالقا سينما متطورة تتغلب على نفسها من فيلم إلى آخر.. (بيرو الجنون) .. (شئ واثنان أعرفهما

عنها.) (المحاربون) (امرأة متزوجة). (عاشت حياتها).. (والاحتقار) فى كل فيلم.. ألف ابتكار وألف فكرة.. الجنون يصاحب العقل.. والسينما تطرح إمكانياتها اللامتناهية.. من خلال مخرج عرف كيف يمسك بقيادها ويركبها كما يركب الأنبياء البراق..

آلان رينيه: منذ مارنيياد.. جعل الزمن لعبته.. فإذا كانت السينما منذ نشأتها قد تعاملت مع الزمن تعاملا خاصا وأنكرته تماماً لتخلق عوضا عنه الزمن السينمائى..

وإذا كان العبقرى المجنون أو رسن ويلز قد استطاع أن يجعل الماضى حاضرا.. فإن آلان رينيه طرح الزمن كله كاشكالية مقبولة أو مرفوضة.. هكذا انفجر العام الفائت فى ماريناد كالشهاب.. وفتح أمام سينما الزمن طرقا لا تنتهى.. تابع آلان رينيه رصدها فى أكثر من فيلم وفى أكثر من طريقة وأكثر من أسلوب.. (موريل).. (أحبك أحبك). (ابن عمى الأمريكى) (وأدخن أو لا أدخن) و (العناية الإلهية)

شابرول فى حسه التكنيكى المتقدم وكراهيته السوداء للبورجوازية التى هو جزء منها.. يعرفها ويعرف أسرارها الخفية وماتظهره وما تبطنه يتابع خلق عالم متكامل لم يرض عنه الكثيرون ولازال يسبب الانقسام والخلاف.. دون أن يتراجع المخرج الكبير عنه خطوة واحدة.. الغزلان وأبناء العلم والجزار والمرأة الخائنة.. وحتى قضية النساء وفيوليت نوزيين والاحتفال.. آخر أفلامه الكبيرة المدهشة.

الجريمة والدم والزنا والفساد الأسرى والتفكك الاجتماعى والهزؤ من كل شئ.. هى معالم الدنيا التى أقام عليها شابرول أفلامه ونظرته السوداء التهكمية إلى المجتمع الذى يحيا فيه.

(لوى مال) ـ هذا النبيل الارستقراطى الذى فقدته السينما الفرنسية هذا العام والذى وضع همه فى كسر التابوهات الجنسية.. السائدة فى السينما.. منذ أفلامه الأولى: (مصعد إلى المقصلة) (والعشاق) وحتى آخر أفلامه (..ضرر) الذى يصور فيه علاقة وزير كهل بخطيبة ابنه الصغيرة.. علاقة جسدية حارة.. تنتهى نهاية مأساوية فاجعة.. فى (العشاق) قدم مال أطول وأشهر مشهد جنسى وحب عرفته السينما (يستمر عرضه على الشاشة ٢٥ دقيقة) وفى (الطفلة الحلوة).. قدم لنا صورة عن بغى فى نيو زورليان تدفع فيه أم ابنتها..

الطفلة إلى ممارسة الدعارة.. وتشاركها في حب مصور فوتوجرافي وفي (همس القلب) نرى أما تدفع ابنها إلى خوض تجربته الجنسية الأولى معها.. كي تنقذه من عقدة الخجل التي كادت تودى به.

وفى (لاكومب لوسيان) يتعرض مال لموضوع شائك.. يهرب الفرنسيون عامة من مواجهته وهو تعاون بعض المواطنين الفرنسيين مع قوات الاحتلال الألماني.. وفى (وداعا أيها الأطفال) يتعرض للتمييز العنصرى وتواطؤ الحكومة الفرنسية معه.

كل ما أمسك به لويس مال كان ديناميتا.. متفجرا.. غلفه بحساسيته ورقة سينماه... وذكاءه المفرط فجاء نابضا بالحياة والنشوة والامل.

(أريك رومر). الذى أراد أن يعيد قوة الحوار للسينما.. متحديا المقولة الأميريكية التى تقول (السينما حركة) مستبدلا إياها (بالسينما كلمة).. لقد أراد ونجح فى أن يخلق سينما (ماريفويه) نسبة إلى الكاتب الفرنسى الشهير ماريفو، الكلمة فيه ملكة مطلقة لكل ماتحتويه من إشعاع وذكاء وملاحية وإيحاء.. وهكذا رأينا (ركبة كلير) و(ليلتى عند مود) (وجامعة الرجال) (وصديق صديقتى) وقصص الشتاء والخريف والربيع وقصص أخلاقية وسواها.. معجم سينمائى متحرك.. تنبض فيه الكلمة كما ينبض القلب.. وتمر على الوجه البشرى سحابة تعطيه ظلالا موحية وترسمه كما ترسم اللوحات.

(أنيس فاردا).. ودخولها المقتحم إلى عالم المرأة.. (واحدة تغنى وأخرى لا).. (السعادة).. (المخلوقات).. ثم هذه التجربة الفريدة مع الزمن فى (كليو من ٥ – ٧) حيث حاولت المخرجة الشاعرة أن تروى دقيقة إثر دقيقة حياة مغنية مصابة بالسرطان تنتظر نتيجة التحليل الذى سيحدد لها زمن حياتها المتبقى لها.. تجربة أرادت فيها المخرجة أن تزاوج بين الزمن الحقيقى والزمن السينمائى لتسجل سبقا ربما لم يتكرر.. لأنه رهان مع الهواء.. ولكن يحسب لها دون شك ويوضع فى رصيدها.

وأخيرا (فرانسوا تروفو) مخرج الموجة الجديدة الشقى.. والناقد الموهوب الذى كشف الستار عن سر هتشكوك الخفى.. وعرفنا كما لم يعرفنا أحد قبله بعالم هوكس ووش وبرستون سترجز وسينما أمريكية ذات خصوصية اعتاد الجميع على تجاهلها والاستهانة بها

المخرج الذى دافع عن سينما ذاتية تألق بها قبله أو معه فيلينى الايطالى وبرجمان السويدى وكازان الأمريكى.. وهكذا كان فيلمه الأول (اربعمائة ضرب عصا).. تصوير حقيقى لطفولته وعشقه للسينما وعلاقته بأسرته ومجتمعه.. وتتابعت أفلامه عن شخصية واحدة هى نفسه فى مواقف وحالات مختلفة من عشقه للنساء.. من خطوبته وزواجه وطلاقه.. تتخلل هذه السير الذاتية أفلام مدهشة مأخوذة عن قصص معروفة تؤكد مهارة تروفو وقدرته على خوض كافة الميادين.. كهذه التحفة الخارقة للعادة التى تعتبر جوهرة سينمائية فى تاريخ السينما الفرنسية كله (جول وجيه) والتى تروى علاقة صديقنا بامرأة واحدة أو (الإنجليزيتان والقارة) أو الغرفة الخضراء.. التى تعالج فكرة رفض الموت والتى لعب الدور الرئيسى فيها تروفو نفسه أو هذا (الليل الأميريكى) الذى صور فيه بقدرة فائقة عالم السينما من الداخل.

الموجة الجديدة رسمت خطا جديدا للسينما.. جعلت المخرج خالقاً واحداً لا يشاركه فى خلقه أحد.. فنان.. متكامل قادر على وضع دعائم عالم خاص به.. ومسئول عنه مسئولية كاملة مطلقة.

وربطت بشكل متكافئ بين التعبير الأدبى والتعبير السينمائى وجعلت من السينما أدباً له خصوصيته.. عالجت الزمن وجعلته أداة مطاطية قابلاً للتشكيل حسب رؤية الفنان وفتحت مجالاً واسعا للخيال وجعلت كل مستحيل ممكناً.

ثم قدمت أخيرا مجموعة من النجوم كانت ولاتزال فخرا وكبرياء للسينما الفرنسية وللفن السينمائى بوجه عام.. جان مورو.. سيمون سينوريه.. ميشيل بيكولى.. رومى شنايدر فيليب نوارييه.. إلى جانب النجوم الذين تابعوا السير على الخطى الهوليودية.. وأعطوا السينما الفرنسية بريقا تجاريا خاصا كانت فى أمس الحاجة إليه.. كالان ديلون.. وجان بول بلموندو.. وبريجيت باردو.. ولويس دوفونيس.. وأنى جيراردو..

وهذا مايقودنى إلى الإشارة إلى اتجاه آخر للسينما الفرنسية.. اتجاه جمع بين فنية مبحوث عنها.. وتجارية لاتخفى نفسها.. تمثل فى أفلام روجيه فاديم ذات الطابع الجنسى المكشوف (كخلق الله المرأة).. وإن كانت لا تخلو أحيانا من لمسات فنية مؤثرة.. كفيلم جوليت وجوستين المأخوذ عن قصة المركيز دوساد.. أو الاعداد المعاصر للعلاقات الخطرة..

قصة لاكلوا الرائق التى سيحولها بعد ذلك بثلاثين عاما المخرج الإنجليزى ستيفن فرير إلى فيلم لا ينسى.. أو فيلم (زهر ودماء) بجماليته المثقلة بحسية مؤثرة.

أو أفلام (كلود لولوش) الذى بدأ بداية مبهرة بفيلم رائع لم يتكرر بعد ذلك أبدا.. هو (رجل وامرأة).. فتح له أبواب السينما التجارية التى صال فيها وجال.. معتمدا دائما على قدرته الفائقة كمصور مدهش وعلى إبهار فنى تلعب فيه الموسيقى دورا أساسيا لاجدال حوله أفلام الموجة الجديدة.. ألقت ستارا شفافا على أفلام الجيل الذى سبقها والذى استمر فى عطائه دون أن يحقق النجاحات التى كان يحققها أيام مجده.

مارسيل كارنيه.. قدم أفلاما مثيرة.. كـ(الغشاشون وتيريزراكان) و(جولييت ومدينة الأحلام) ولكن (أغنية البجعة) بالنسبة له كانت بوابات الليل.. آخر ما كتبه له بريفير.. والذى منى بفشل ذريع بعد أن انسحب بطلان الرئيسيان الذى كتب الفيلم لأجلهما جابان وديتريتش وحل محلهما.. نجمان فى أول الطريق.. رنوار تابع نظريته السينمائية المتأملة التى حاول أن يحقق فيها جماليات لونية مأخوذة ومتأثرة بأعمال أبيه الرسام الانطباعى الكبير أوجست رنوار كفيلم (فرانش كان كان) والعربة الملكية وإلينا والرجال والنهر) فيلمه المدهش عن الهند والذى جعل ساتا جيت راى يحترف السينما بعد أن رآه يعمل به أما أوثان لارا.. فقد لزم الصمت المؤدب وآثر أن يختفى بسلام، وجاك تاتى.. بفرديته وموهبته وقدرته على أن يترك آثارا قليلة ولكن مؤثرة لا تنسى.

لكن السينما الفرنسية المولود.. دائما لم تتوقف بتوقف تيار الموجة الجديدة اذ ظهرت تيارات أخرى منفصلة متصلة يحمل كل منها (بيرقا) خاصا به. لعل أهم هذه التيارات التيار الذى يتزعمه كلودسوتيه والذى يمكننا أن نطلق عليه اسم السينما الداخلية والذى تمثل فى مجموعة من الأفلام أشهرها.. (أشياء للحياة) والذى يقدم لنا قصة الثالوث الشهير.. بطريقة سينمائية بارعة معتمداً على الأحاسيس الرقيقة الداخلية وعلى المشاعر الهامة التى تكاد تكون شعرا.

وهكذا رأينا مثلا (سيزار وروزالى) (وفنسنت والآخرين .....) وأخيرا (نيللى والسيد أرنو) الذى يحقق الآن نجاحا ملحوظا فى دور العرض الباريسية.

(برتواند بلييه) فى جنونه الأخاذ.. وجنونه الفنى الذى يذكرنا بـ «جود» أو رغم اختلافه المطلق عنه.. منذ السابحات.. الذى هز كل تابوهات الجنس التى عرفتها السينما وحتى (جميلة أكثر من اللازم بالنسبة لى).. مروراً بهذا (البوفيه .. البارد).. أو «أخرجوا مناديلكم» أو «حكايتنا» أو «زوجة صديقى».

(برنار دتافرنييه) الذى أتى عن طريق النقد والأدب ليقدم سينما ذات طابع عقلانى واجتماعى تحدد منذ فيلمه الأول «المعركة الأخيرة» مرورا بفيلمه الشهير (الازرق) و (المترو السفلى)

(جان جاك بينكس) الذى لمع مرة واحدة من أول فيلم له (ديفا) الذى جاء ضربة معلم موفقة أتبعها بعدة أفلام أثارت الجدل والنقاش والحماس.. كالقمر فى المستنقع و ٣٧٫٢ درجة الذى أثارت أيضا الجدل فى مهرجان القاهرة الأخير.

وجان جاك أنو ـ صاحب باسم الوردة و (عاشق) مرجريت دوراس (والدب) الشهير.

وأندريه تشينه.. بحساسيته ودمائه الشرقية.. ومحاولاته الناجحة دائما للغوص فى أعماق النفس البشرية المعقدة منذ فيلمه الأول (ذكريات فرنسية) وحتى أفلامه الأخيرة المدهشة كالموعد والأبرياء والأخوات برونتى وفندق أميركا والقائمة تطول.. فالسينما الفرنسية لا تكف عن تقديم فنانين جدد مليئين بالوعود والآمال قادرين على لمس القمر.. وأن يجعلوا العشب أكثر اخضراراً والسماء أكثر زرقة.

لكن المدهش فى هذه السينما التى تعودت منذ بداياتها على أن تحترم نفسها وتدافع عن قواعدها (ولعل نجاحها الأخير فى إخراج الفريسة من فم الذئب وفى إرغام العالم على أبعاد هذا الفن من اتفاقية الجات ومن النفوذ الأميركى الذى أراد أن يجعلها سلعة تباع وتشترى كباقى السلع) هو أكبرد ليل على موقف فرنسا من هذا الفن الرفيع وقدرتها على إنقاذه من السقوط التجارى المروع الذى كان ينتظره.

أقول المدهش فى هذه السينما هو قدرتها على أن تكون لها أكثر من ذراع تمدها إلى أطراف الدنيا بأسرها.

وهكذا مثلا وبفضل الدعم المادى لكثير من الدول التى ترغب لها فرنسا أن تعامل السينما كفن.. رأينا مخرجين من جنسيات مختلفة يحققون أحلامهم السينمائية ويقدمون لنا أفلاما تضاف إلى الرصيد الثمين الذى تتملكه السينما الفرنسية.

روسيا، أفريقيا، مصر.. دول أمريكا اللاتينية.. مخرجون لايجدون فى بلادهم إمكانية لتحقيق أحلامهم.. كزفا لسكى البولندى وكيسلوفسكى فى ثلاثيته الملونة (أحمر وأبيض وأزرق) أو أو سالينى الروسى أو روى جويرا الموزمبيقى، أو يوسف شاهين المصرى أو مرازق علوش الجزائرى، أو فريد بوجدير التونسى، أو محمد ملص السورى، ويلمز جونيه التركى.

أسماء مضيئة مدهشة.. فتحت لها السينما الفرنسية أبوابها وخزائنها ووصالاتها وجعلت منها روافدا حقيقة لنهر السينما المعطاة الذى لا يتوقف.

ماذا قدمت السينما الفرنسية للعالم؟!

لقد قدمت الكثير.. أسلوبا.. وفنا.. وعطاء وقيمة..

لقد حافظت على أسلوب مميز.. ودافعت عن قيم فنية وأدبية لازالت متمسكة بها. رغم تخلى الكثير من السينما الأخرى عنها.. عنادها واستبسالها. فى اعتبار السينما فنا قبل كل شئ وفى سبيل هذا الفن.. يمكن للسينما الفرنسية أن تخوض أقسى المعارك وأصعبها وأكثرها توحشا وأن تفوز بها.

مادمنا لازلنا قادرين على أن نرى فى القمر قطعة مدورة من الذهب تستطيع أن تفتح شريانا فى القلب بأصابع سحرية لا ترى..

وأن لا نصدق أن القمر كتلة حجرية مطفأة النار.. يستطيع رجال الفضاء أن يضعوا أقدامهم على أرضها وأن ينصبوا فوق أحجارها علمهم المزين بالنجوم الورقية.

رفيق الصبان

السينما الصينية
لقطات سريعة من بانوراما شاسعة

خيرية البشلاوى

فى ١١ أغسطس ١٨٩٦م شهدت الصين العرض السينمائى الأول كجزء من برنامج منوعات كان يعرض فى حديقة «هسيو جاردن» فى شنغهاى، وبعد ذلك بفترة قصيرة بدأت الأفلام الأجنبية فى الظهور داخل المقاهى فى شنغهاى، وظهر عدد من المصورين الأجانب بينما يلتقطون الأفلام فى الشوارع.

وحتى نهاية الثلاثينيات كان الإنتاج الصينى المحلى يتطور ببطء وكان أكثر من ٨٠ بالمائة من العروض السينمائية مستوردة، ومن الأوائل الذين بدأوا العمل فى مجال «الظل الكهربى» أو الفيلم وكان يشار إليه فى اللغة الصينية بمصطلح ديان ينج، كان صاحب محل تصوير ننج تاى. فى العاصمة بكين، وهو الذى قام بتصوير أوبرا بكين الشعبية عام ١٩٠٥م، وكانت السنوات العشر الأوائل فى هذه الصناعة الوليدة مجرد تجارب عشوائية تعتمد فى معظمها على عملية الاقتباس من الأعمال الادبية، وبعض أفلام قصيرة تقوم على سيناريوهات أعدت مباشرة للسينما، إلى جانب عدد من الأفلام التسجيلية يذكر منها الفيلم الذى يشمل أول كونجرس وطنى فى الصين عقد عام ١٩٢٤م وكان أغلب الإنتاج وقتئذ يتطلب مشاركة بعض العناصر الأجنبية سواء فى التمويل أو بالمساعدة فى توفير المعدات التقنية.

ومن بين الشركات الرائدة التى تكونت فى الفترة ما بين ١٩١٩ ـ ١٩٢٢م شركة شنغهاى للأفلام السينمائية وشركة الصين للأفلام. وشركة فن اكسنج (الشعب الجديد) للأفلام فى هونج كونج.

وابان مرحلة العشرينيات تأسست بعض الشركات السينمائية الصغيرة التى تسعى إلى الربح السريع والازدهار قصير المدى. وتلت هذه الفترة المبكرة من التجريب مرحلة تميزت بالاقتباس من الروايات الكلاسيكية والاوبرات التقليدية والحكايات الخرافية والقصص الشعبية وذلك فى أفلام تغلب عليها السطحية أو الطابع العاطفى الساذج.

وبدأ الاتجاه التدريجى نحو الانشغال بالهموم الاجتماعية يظهر فى الأفلام السينمائية مع السنوات الأولى لحقبة الثلاثينيات. وبدأت الأفلام تعالج مشاعر الهوان التى عانى منها الشعب الصينى بسبب وجود القوى الأجنبية فوق أرض بلاده وبسبب التهديد البابانى المتزايد بغزو الصين والذى ولد فيضانا من المشاعر الوطنية المتفجرة ففى هذه الفترة فى الثلاثينيات وبينما كانت السينما فى الغرب تشهد مرحلة جديدة فى صناعة السينما بدخول الصوت إلى الفيلم وما استتبع ذلك من تقنيات جديدة شهدت الصين ظهور مجموعة من الفنانين الجادين المدفوعين بالمشاعر الوطنية وبالوعى الاجتماعى إلى استخدام الفيلم كأداة لتوجيه النقد والتعبير عن الهموم والمشاعر الوطنية.

وظهرت الأفلام ذات النزعة الواقعية على يد فنانين صينيين تقدميين قبل ظهور الواقعية الجديدة الإيطالية بأكثر من عشر سنوات واندرجت هذه الأفلام ضمن أحسن أفلام فى تاريخ السينما الصينية. ونذكر من بينها كلاسيكات الثلاثينيات والاربعينيات أفلام «دودة حرير الربيع» (١٩٣٣م) اخراج هسياين، والطريق السريع (١٩٣٤م) للمخرج سن يو وأغنية الصبار» (١٩٣٣) للمخرج تسياوشوشينج وفيلم (ملاك الطريق) (١٩٣٧م) للمخرج بوان ميوزهى «والربيع فى مدينة صغيرة» (١٩٤٨م) للمخرج فى ميو.

تطور السينما الصينية وقت الحرب

وإبان الحرب العالمية الثانية والتى أطلقت عليها الصين حرب المقاومة ضد اليابان تركزت صناعة السينما فى ثلاث مدن رئيسية شوغ كنج (العاصمة فى زمن الحرب)

وشنغهاى وهونج كونج والاخريان احتفظتا حتى الآن بريادتهما فى هذا المجال. فقد تزايدت المشاعر الوطنية والقومية بدرجة عالية وظهرت أفلام تعكس هذه المشاعر مثل فيلم «ثمانية آلاف من السحاب والقمر» ١٩٤٧م. «ونهر الربيع ينساب شرقا» (١٩٤٧م) وحقق الفيلمان نجاحا جماهيرياً هائلا. وفى أثناء هذه الفترة ذاتها ظهرت مجموعة قليلة من المخرجين ذوى الميول اليسارية اختاروا عدم الإقامة فى مدينة شنغهاى التى يحتلها اليابانيون، وفروا إلى مدينة ينان yenan مقر إقامة ماوتس تونغ وقتئذ، وأيضا إلى مدينة هونج كونج.

وبسبب نقص الموارد خرجت أفلام محدودة العدد جدا من ينان يعتبر من أحسنها فيلم عرف باسم (ينان وجيش الطريق الثامن) (ودكتور بتهيون) وعرضت هذه الأفلام ضمن العروض التى يقيمها وقتئذ فريق متجول يعمل بآلات بدائية، وطوال هذه الفترة الخاصة بمدينة ينان تأسست السياسة المستقبلية والنشاطات الفنية لصناعة الفيلم فى الصين الشيوعية.

تأثير الشيوعية على الفيلم

وبعد أن تسلم الحزب الشيوعى مقاليد الحكم فى الصين عام ١٩٤٩م، امتلكت الدولة صناعة السينما، وأصبحت تحت سيطرة مكتب الفيلم التابع لوزارة الثقافة، وأصبح الفيلم أداة هامة جدا فى نشر الأهداف الثورية وفى تعليم الجماهير الشعبية وتأسست أول مدرسة للفيلم فى بكين باسم (..) الفيلم بكين، وأقيمت استوديوهات جديدة وأرسلت بعثات من المخرجين والتقنيين للتدريب والدراسة فى الاتحاد السوفيتى، واستبدل التأثير الامريكى الممثل فى المعدات والأفلام التى كانت تستورد بكميات كبيرة من هوليود بالتأثير السوفيتى.

ومع نهاية الخمسينيات أصبحت الصين تمتلك ١٥ استوديو سينمائيا من أكبرها استوديوهات بكين وشنغهاى «وأول أغسطس» و «بحر اللؤلؤ» وصارت تنتج أفلاما روائية وتسجيلية تعرض فى أربعة آلاف دار عرض تنتشر على طول امتداد البلاد، يعمل بها عشرة آلاف موظف متخصص فى العرض السينمائى.

وتحت توجيهات الحزب وإدارته ساندت الأفلام فى عملية البناء الاشتراكى داخل الدولة الصينية وأسهمت فى نشر وجهة النظر الاشتراكية العالمية، وقدمت إلى الجماهير أمثلة ونماذج من الشخصيات المثالية ومع نهاية الخمسينيات استبدلت هذه النماذج بأخرى نمطية تنقل صورا من الانحطاط الأخلاقى والسياسى مثل شخصية مالك الأرض المستغل أو شخصية الموظف الفاسد أو الفلاح الطيب، والشخصيات البطولية العاملة فى الجيش الأحمر البطولى، واستمر هذا الاتجاه طوال العشر سنوات التالية.

وبسبب تتابع الحركات السياسية فى الخمسينات مثل حركة المائة زهرة (١٩٥٦ ـ ١٩٥٧م) والحركة المضادة لليمين» (١٩٥٧م) وحركة القفزة الكبرى للأمام) (١٩٥٨ ـ ١٩٥٩م) اصيب العاملون فى دوائر الفيلم بالارتباك والتخبط وصارت العديد من افلام لا تسلى ولا تمتلك قيمة فنية فى معظمها ماعدا بعض الاعمال القليلة الاستثنائية مثل «تضحية العالم الجديد» (١٩٥٦م) «ومحل عائلة لين» ١٩٥٩م، و «أغنية الشباب» ١٩٥٩م، و «لى شوانغ شوانغ» (١٩٦٢م) و «أخوات المسرح» ١٩٦٤م وهذا الأخير قام بإخراجه اكس ين. وكان وقتئذ هو مخرج سينمائى شاب ثم أصبح فى المرحلتين التاليتين أحد أهم المخرجين السينمائيين فى الصين.

ما بعد الثورة الثقافية

ومنذ نهاية الثورة الثقافية بدأت صناعة السينما فى الصين تشهد تغيرا سريعا ففى عام ١٩٨٥م بدأ بعض السينمائيين هناك يتحدثون عن إيمانهم بالإمكانات التجارية للإنتاج السينمائى المستقل ولم يكن لهذا الكلام آنذاك صلة ما بالموقف الحكومى الرسمى من هذه الصناعة وبعد فترة وجيزة حصل هذا الاتجاه رسميا على الموافقة، واستغل بعض المخرجين المناخ الجديد للحرية دون نجاح ملموس.. ودون ان يلتفت أحد لإنتاج مامتميز.

وإلى وقت قريب كان الفيلم الصينى من الأمور الغامضة بالنسبة للمتفرجين فى العالم.. وحتى بداية ١٩٨٥ لم تكن الأسواق الدولية قد عرفت إلا القليل من الأفلام الصينية إلى أن عرض فيلم الأرض الصفراء (١٩٨٤م) فى مهرجان هونج كونج السينمائى الدولى.

وعلى الرغم من أن الصين قد عرفت صناعة السينما منذ نهاية القرن الماضى، إلا أن هذه الصناعة قد توقفت عن النمو تماما طوال فترة الثورة الثقافية (١٩٦٦ ـ ١٩٧٦م) حيث انغلقت الصين تماما وصدت كل أبوابها أمام العالم الخارجى.. فلم يعرض طوال هذه الفترة سوى ثمانية أفلام كانت فى الأساس أوبرت ثم تم توجهها لكى تخدم أهدافا سياسية.

ونتيجة لهذه السنوات التى يطلقون عليها «سنوات الفوضى العشر» لم تبدأ السينما الصينية المعاصرة إلا نهاية هذه السنوات وسقوط عصابة الأربعة عام ١٩٧٦م.

ومنذ النصف الثانى للسبعينيات بدأت صناعة الفيلم الصينى فى النمو تدريجيا وبانتظام حتى وصل إنتاجها السنوى للأفلام الروائية إلى مابين ١٢٥ ـ ١٥٠ فيلما يتم إنتاجها داخل ١٦ استوديو سينمائيا.

وأغلب الإنتاج الروائى الجيد يتم انتاجه فى الاستوديوهات الكبيرة جيدة التأسيس والموجودة فى بكين وشانغ شين وشنغهاى وإلى جانب هذه الاستوديوهات هناك العديد من الإنتاج الصينى الجيد يتم فى استوديوهات صغيرة موجودة داخل منغوليا واكسيانغ بالإضافة إلى العديد من الاستوديوهات المتخصصة لإنتاج الأفلام الثقافية والعلمية والتعليمية والوثائقية والإخبارية وأفلام التحريك.. كما توجد استوديوهات صغيرة تملكها المحليات فى بعض المحافظات.

شخصية الاستوديو:

وتدور صناعة الفيلم فى الصين بطريقة تتشابه إلى حد كبير من نظام الاستوديو الذى عرفته هوليود فى فترة الثلاثينيات والأربعينيات.. وعلى الرغم من أن المرء لا يستطيع أن يحدد نوعية إنتاج الاستوديو بشكل قاطع من مجرد اسمه إلا أن لكل استوديو هناك شهرة وطابعا خاصا به، فقد يتهلل المتفرج أو يتجهم أمام اسم الاستوديو الذى أنتج الفيلم تبعا لشهرته.. فى عام ١٩٨٤م لم يشهد فيلم «أرض الصيد» سوى جمهور قليل حيث كان الناس ينسحبون من دار العرض مباشرة بعد معرفتهم أن الفيلم أنتج فى استوديو «منغوليا الداخلية».

ومن المعروف مثلا أن استوديو جيش التحرير الشعبى ينتج أفلاما تظهر القيم والمزايا التى يتسم بها الجيش الصينى وأن أفلام استوديو يوشانغ شون وهو أول استديو يدار تحت السيطرة الشيوعية، تمثل إلى الاتجاه المحافظ من حيث الشكل والمضمون والتوجه السياسى. وأن الأفلام التى ينتجها استوديو شنغهاى الذى يعود تاريخه إلى الجذور التاريخية لصناعة السينما الصينية تميل إلى الشكل الهوليودى. وأن أفلام استوديو (بيرل ريفر) ومعناه نهر اللؤلؤ تعكس القرابة المعنوية والمكانية بين إقليم جونج زو وهونج كونج، وأن أفلام «اكسيان» تميل إلى الحداثة والابتكار.

ومعظم الاستوديوهات فى الصين قد صممت بهدف خدمة الجمهور المحلى وإنتاج هذه الاستوديوهات غالبا ماينطوى من حيث البناء الفنى والمضمون الفكرى على أفكار إقليمية ومحلية تنتمى إلى الجماهير التى يخدمها الاستوديو. فالافلام غالبا مايختار مخرجوها موضوعات أليفة ومعاشة ومعروفة بالنسبة للناس الذين يشاهدونها، وتجرى أحداثها غالبا فى مواقع يتعرفون عليها بسهولة.

استوديو للشباب:

وهناك استوديو ذو وظيفة محددة مثل استوديو أفلام الشباب الذى يديره معهد الفيلم فى بكين.. وهو يوفر الفرصة لأعضاء المعهد للعمل وممارسة نشاطهم السينمائى والمهنى بإمكانات تمكنهم من تحقيق الربح. ومن ثم دعم المدرسة وتحقيق استمرارية الإنتاج. واستوديو أفلام الأطفال الذى ينتج أفلاما للصغار و «استوديو» أفلام الأول من أغسطس التابع للجيش والذى يتجه بأفلامه لهؤلاء الذين يودون الخدمة العسكرية.

ويتضمن كل استوديو طاقم الكتاب السينمائيين الخاص به وكذلك طاقم المصورين ومصممى الملابس والتقنيين.

ويعتبر «استوديو بكين السينمائى» من بين أكثر الاستوديوهات فى الصين ويضم ٧٠ مخرجا، ورغم هذا ينتج عددا من الأفلام يقل عن ٢٠ فيلما فى السنة، وعلى كل مخرج بالتالى أن ينتظر فرصته فى الإخراج أما استوديو أفلام الأطفال الموجود على أرض استوديو

بكين فيضم ٩٠ من السينمائيين ينضم إليهم أحيانا بعض الإداريين إذا دعت الضرورة إلى ذلك.

فرص العمل:

وقد استطاعت الاستوديوهات الأصغر أن تجذب إليها عددا من المخرجين الشبان الموهوبين نظرا لتوفر فرص العمل داخلها عن الاستوديوهات الكبيرة.. على سبيل المثال المخرج شن كيج الذى رشحه زميله المصور السينمائى زانج ييمو الذى أصبح الآن مخرجا مرموقا وشهيرا رشحه لكى يكون من بين فريق المخرجين الشبان فى استوديو «كونج اكس فيلم» ومن خلال هذا الاستوديو قدم فيلمه «الأرض الصفراء» الذى شد أبصار العالم إلى السينما الصينية والى «الجيل الخامس» من مخرجيها.. هذا الجيل ذائع الصيت الذى يقف ضمن الصفوف الأولى فى المشهد السينمائى العالمى الآن.

الجيل الخامس

فى باكورة عام ١٩٨٤م عندما عرض فيلم «واحدة وثمانية» الفيلم الأول للمخرج زانج يونزهاو آثار الفيلم نوعا من الدهشة لدى جمهور المشاهدين وتوقف الفيلم عن العرض الجماهيرى لمدة تزيد على العام إلى أن تمت التغيرات التى حددها مكتب الفيلم، وفى نفس العام ظهر الفيلم الأول للمخرج شين كينج بعنوان «الأرض الصفراء» وبدأ الناس فى الأوساط السينمائية يتحدثون عن جيل جديد من المخرجين فى الصين أطلقوا عليه «الجيل الخامس» وهم مجموعة قليلة تمثل وقتئذ أصغر المخرجين الشبان الجدد وهم زانج يونزهاو وفيلمه (واحد وثمانية) (١٩٨٤م) وشين كينج وفيلمه «الأرض الصفراء» (١٩٨٤م) وفيلم (على ارض الصيد) (١٩٨٥م) للمخرج تيان زوانج. زوانج وفيلم المخرج ووزنيو wu Ziniu (القرار السرى) ثم فيلم المخرج هوانج زيايكسينج «حادثة المدفع الأسود» (١٩٨٦م) وفيلم المخرج زانج زييمو «الذرة الحمراء» (١٩٨٧م) هذه الأفلام دفعت بالفيلم الصينى إلى دائرة الضوء فى الأوساط الدولية السينمائية وأصبح هذا المصطلح «الجيل الخامس» قائما كعلامة ثابتة وشائعة الاستخدام وللوصول إلى عملية التحديد الدقيق للمعنى المقصود بالجيل الخامس احتدمت المناقشات داخل الصين وخارجها واستمرت لفترة، وكما يعلن المؤرخ السينمائى الصينى شنج يهيوا CHENG JIHUA «هذا المصطلح يفتقد الدقة ولا

يتلاءم مع هؤلاء المخرجين، لأن هناك عددا من المخرجين الذين لايتضمنهم هذا المصطلح حسب التعريف المتفق عليه، وهؤلاء صنعوا أفلاما ذات قيمة جمالية مرتفعة، بالإضافة إلى أننا نتوقع أفلاما على نفس القوة والجودة من أحسن المخرجين فى الصين وهؤلاء ينتمون إلى جيل واحد فقط و مع ظهور فيلم «واحد وثمانية» عام ١٩٨٤م كان فى الصين مخرجون يعتبرون فى أواسط العمر قد نجحوا بالفعل فى إعادة تأسيس الفيلم الصينى بعد الدمار الذى لحق به من جراء الثورة الثقافية، أذكر منهم المخرج يانج يانجن وأفلامه (الضحكة المضطربة) ١٩٧٩م «والحارة الضيقة» ١٩٨٠م وفيلم المخرج تنج ونجى بعنوان ترديدات الحياة «عام ١٩٧٩م و «ركنى فى المدينة» (١٩٨٣م) وفيلم «أمطار المساء (١٩٨١م)» و«ذكرياتى عن بكين القديمة» ١٩٨٣م للمخرج ويد يجونج WU YIGONY وفيلم «جيران» (١٩٨٢م) للمخرج زنج دونجيتان zhang Dongtian وفيلم (شللو) ١٩٨٢م للمخرج زانج دوانكسن Zhang Nuanxin وفيلم المخرج هيوبنج ليو Hu Bingliu بعنوان (الصرخة المحلية) ١٩٨٤م هذه الأفلام ساهمت بقدر كبير فى دفع وتطور الفيلم الصينى وماتحقق من خلال هذه الأعمال فى مجال جماليات الفيلم بصفة خاصة يبدو واضحا وبالذات عند مقارنتها بالأفلام التى صنعت فى أثناء السبعة عشر عاما التى تلت عملية التحرير عام ١٩٤٩م هؤلاء المخرجون هم الذين مهدوا الأرض للمخرجين الجدد، فبعد ظهور فيلم (واحد وثمانية) بفترة قليلة ظهرت أفلام مثل الأرض الصفراء»، «وعلى ارض الصيد» و «القرار السرى» وفيلم «شجرة اليمامة» (للمخرج ديوزنيو) عام ١٩٨٥م الأمر الذى ولد إحساسا قويا بالإشارة، فلم تكن هذه الدفعة من الأفلام تختلف اختلافا بينا عن الافلام التقليدية الصينية فحسب، وإنما تختلف أيضا عن الأفلام التى يصنعها مخرجون معاصرون يرجع ذلك إلى الاختيار الدقيق للموضوعات وإلى أسلوب معالجتها وفى كيفية استخداماتها للأساليب السينمائية، وفى طرق الحكى والتعبير عن الأفكار الأيدلوجية التى تتناولها، وهؤلاء المخرجون على أى حال لا يتشابهون وإنما لكل منهم اختلافاته المتميزة عن الآخر فى السمات الفردية وفى الأساليب الفنية. وفى مواجهة هذه الظاهرة الجديدة يميل السينمائيون فى دوائر الفيلم الصينى إلى تتويجها بالعديد من الأسماء مثل «السينما الصينية الجديدة» «الفيلم التجريبى الصينى» «أفلام الاكتشاف».

وفى استجابة حماسية لهذا التيار الجديد افتتحت فى مدينة شنغهاى عام ١٩٨٦م دار سينمائية جديدة لعرض الأفلام التى أطلقوا عليها «أفلام الفن» لكنها أغلقت فيما بعد لعدم إقبال الجمهور.

ولم تمض هذه الظاهرة للمخرجين الصينيين الجدد دون إشارة من قبل الجاليات الأجنبية فى الصين وقد وصفها بعض الغربيين الذين شاهدوها وقتئذ «بأفلام الطليعة» أو «الموجة الجديدة الصينية» وبدا من الواضح أنه لا يوجد اسم واحد يمكن تعميمه لكى يصف هذه الظاهرة وصفا دقيقا وبالتدريج آثر الناس استخدام مصطلح «الجيل الخامس» الذى كان يشير فى البداية إلى دفعة المخرجين الذين تخرجوا من معهد السينما بيكين عام ١٩٨٢م فقط، ولكن امتدت هذه التسمية لتشمل المخرجين الشبان وقتئذ مثل شين ليزهو Chen lizou مخرج «الطرق» ١٩٨٤م وهوانغ يانكن Huanxin Jianxin مخرج (حادثة المدفع الأسود) ١٩٨٥م وهما اللذان درسا فى معرض الفيلم ببكين ولكنهما لم يتخرجا فيه.

ومن الواضح أن فكرة تقسيم المخرجين فى بلد ما إلى أجيال تنطوى على بعض المشاكل على الرغم من أنها تكفل طريقة مريحة للنظر إلى تاريخ هذا الوسيط الفنى، فالجيل الأول من المخرجين فى الصين يتكون من هؤلاء الذين قدموا الأفلام السينمائية فى بداية اختراع السينما إلى المدينة ومن ثم قاموا هم أنفسهم بإخراج الأفلام مثل زغ زدجكوى zheng zhengui ويانغ شيكوان yang shichuari والجيل الثانى يتكون من هؤلاء المخرجين الذين ارتبطوا بصناعة السينما قبل التحرير وظلوا يعملون لبعض الوقت بعد ذلك مثل كاى كوشج وزدغ جون لى Cai Cusheng Zheng Junli والجيل الثالث يشير إلى هؤلاء الذين تعلموا فى السبعة عشر عاما التى تلت عملية التحرير وكونوا العمود الفقرى الأساسى طوال هذه الفترة مثل اكس ين Xie yin والجيل الرابع هو الجيل الذى كان فى منتصف العمر حين ظهور الموجة الجديدة من المخرجين أو الجيل الخامس، وهؤلاء نالوا تعليما غالبا فى السينما والمسرح قبل الثورة الثقافية وأصبحوا قوة كبيرة فى صناعة السينما حين انتهائها مباشرة أما الجيل الأصغر (الخامس) فهم هؤلاء الذين تخرجوا فى معهد الفيلم فى بكين.

وعلى الرغم من عدم دقة هذه التقسيمات فإن شن مي التي كانت ترأس تحرير مجلة «السينما العالمية» التي تصدرها مؤسسة الفيلم الصيني (توقفت عن الصدور الآن) تصر على أن هناك ستة أجيال وليس خمسة، ولكن المناقشات التي بدت بلا نهاية وسط الدارسين حول هذه القضية انتهت إلى القبول الواسع لمصلح «الجيل الخامس».

هذه الدفعة التي تخرجت من معهد السينما عام ١٩٨٢م دخلت المعهد عام ١٩٧٨م وهي السنة التي أعيد فيها فتح باب الدخول والامتحان بعد انتهاء الثورة الثقافية والذى جعلها تختلف عن غيرها من الدفعات التي التحقت بالمعهد بعد الانتهاء من الدراسة الثانوية مباشرة، إنها بدأت الدراسة بعد مرحلة طويلة من العمل في الريف وداخل المصانع وبالتالي تمرس أعضاؤها على العديد من التجارب ولفترة طويلة وصاروا أكثر نضجا وكانت أعمارهم تتراوح مابين ٢٥ إلى ٣٥ سنة.

ومن بين أكثر المخرجين تميزا المخرج الشاب تيان زوانغ زوانغ وأكثر حظا أيضا اذ أمضى سنة واحدة في الريف ثم التحق بالجيش وعمل بعد ذلك كمصور سينمائي في الاستوديو الزراعي ببكين فأصبح بمقدوره الالتحاق في معهد السينما قسم الإخراج وبالتالي صار بمقدوره الالتحاق باستوديو بكين. ولم يكن للآخرين نفس الحظ فقد أرسل شين كيج إلى العمل في الريف كأحد الشباب المتعلم قبل أن يمضى ست سنوات في جيش التحرير الشعبي. ثم بعد ثلاث سنوات أمضاها في معامل التصوير بمعهد السينما استطاع أن يجتاز امتحان الدخول للمعهد والتحق بقسم الإخراج - أما زانغ ييمو فبعد ثلاث سنوات في الريف بإقليم شاانكسى Shaanxi أمضى سبع سنوات في «مصنع نسيج رقم ثمانية» في اقليم اكسيايناان Xianyan وقد درس ييمو وهو أيضا من دفعة ١٩٨٢م التصوير السينمائي وعين في استوديو جوانغ اكس، وعمل المخرج ويوزنيو هو أيضا في الريف لعدة أعوام وبالإضافة إلى هذه التجارب المشتركة بين أعضاء هذه المجموعة فإن التغيرات الدرامية التي فرضت قسرا على أسرهم أثناء الثورة الثقافية قد لعبت دورا حاسما في تشكيل شخصياتهم وخصائصهم، فعلى سبيل المثال كان زانغ ييمو ابنا لموظف في جيش الكونتانغ ويوزنيو ابن مالك (أرض) وشين كينج وتيان أبناء لابوين مثقفين هؤلاء الصغار صاروا اطفال الزمن المهجورين ومن حطام المجتمع فالعذاب النفسي والروحي الذى تعرضوا له يتجاوز بكثير

العذابات والصعاب المادية التى عانوا منها داخل المصانع وفى الحقول فى الريف. كان عليهم أن يتقاسموا قوة التحمل والمصاعب والجدية الصارمة فضلا عن التركيبة الثقافية المرهفة وبسبب هذا كان يشار إليهم فى أغلب الأحوال باعتبارهم جيل المفكرين، وهذه الصفات تجسدت بعد ذلك فى الأفلام، وكما قال شين كينج وبحق.

لقد اتفق الجميع على أن الثورة الثقافية قد جلبت علينا المشاكل فإلى جانب الدمار الذى لحق بنظامنا الاقتصادى فأنا أومن بأن الدمار الذى أصاب روحنا الوطنية والثقافية يعتبر الأسوأ والأكثر فداحة، فإن التعاسة السيكلوجية القائمة التى ترسبت نتيجة مواقف الخوف والشك والاستسلام جعلت من الصعب جدا فعل أى شئ إزاء الموقف وهؤلاء الذين يكنون اقوى المشاعر إزاء الوطن هم أنفسهم أكثر الذين يعترضون ويختلفون فى الرأى مع السلطة ومنهم بطبيعة الحال المثقفون. وحيث إننا لا نستطيع اختيار الزمن الذى تولد فيه أفليس بمقدورنا أن نمتلك عقلا أكثر رجاحة وإفصاحا إزاء الأشياء التى حدثت؟

وتعكس كلمات شين بدقة موقف الموجة الخامسة من المخرجين السينمائيين ازاء تجاربهم الحياتية وإزاء الفن فهذه الخاصية هى الأثمن بكثير من قدرتهم على استخدام التقنيات السينمائية، وهذا هو قلب ولب الرصانه والعمق والقوة الشعورية الكامنة التى يجدها المرء فى أفلامهم، فإذا كانت تجربتهم إبان الثورة الثقافية قد شغلت تفكيرهم فإن التعليم والحركة فى اتجاه التحرر الأيدولوجى وسياسة الباب المفتوح التى تلت ذلك قد أمدتهم بالفرص التى حرمت منها الأجيال التى سبقتهم. فهؤلاء المخرجون لم يكن بمقدورهم فقط أن يشاهدوا العديد من الأفلام الصينية فى الثلاثينيات والاربعينيات، بل والأفلام المتنوعة من السينما الأجنبية المعاصرة، وبين أكثر المخرجين الأجانب الذين حظوا بالاعجاب والتقدير من قبل هذا الجيل مايكل ادجلوا انطويونى، وفدريكو فللينى وادجمار برجمان ومن أكثر المنظرين السينمائيين الذين حظوا بالدرس والمنافسة اندريه بازان وسيجفريد كراكاو.

وبالمقارنة مع الأجيال السابقة يتميز الجيل الخامس بخاصيتين متفردتين.

الأولى: رغبته فى الإلمام بالثقافة الغربية من الكلاسكية إلى الحداثة. وقد حاولوا معرفة كل شئ على عكس الأجيال الأقدم التى ظلت حريصة ومتحفظة ازاء هذه الأشياء، ومن

الغريب بالفعل رغم ذلك أننا لا نعثر على أثر من محاولات التشبه بالغرب أو من الثقافة الغربية فى أعمال «الجيل الخامس» الأمر الذى يزيل الخوف لدى هؤلاء الذين يشعرون بالقلق من هذا الاتجاه.

والخاصية الثانية: روح الجسارة والتمرد المتقن والتفكير المتأمل مما يجعل مسألة الالتزام والإنصات إلى تعاليم الحزب ضعيفة ومتوارية فى أفلامهم، وبينما كان جيل المخرجين الذين تجاوزوا منتصف العمر ينشغل ويختلف حول ما إذا كان من الأنسب أن يتعلم من الغرب أو يطور تقاليده هو الخاصة، وبينما يبدو الوقت فى المناقشات حول المونتاج واللقطات الطويلة والصيغة السينمائية ومسألة استرداد الحقيقة بينما يفعل هذا ـ كان مخرجو هذا الجيل الخامس قد بدأوا بالفعل سعيهم للوصول إلى طرق جديدة فى التعبير السينمائى.

لقد شعر السينمائيون من ذوى الحركة البطيئة بالصدمة عند مشاهدتهم فيلم «واحد وثمانية» وأحدث «الارض الصفراء» قدرا كبيرا من الحيوية والانتعاش المبتكر على الشاشة الصينية.

لقد بحث المخرجون من أبناء الجيل الخامس وبوعى عن انطلاقة جديدة فى التعبير الفيلمى بينما وجه المخرجون الأكبر سنا ـ مثل زغ دونجيتان Zheng Dongtian وتـــدج ودجى ويوتيادمنج Wn Tianming جهودهم الخلاقة صوب واقعية مصطنعة صارت ضمن السمات المميزة للفيلم الصينى وعملوا لاثبات حقائق يفترضون وجودها فى الناس العاديين فى حين تطلع مخرجو الجيل الخامس للعثور على بدائل للإنتاج المعتاد والتقليدى السائد دون أن يلتفتوا كثيرا لمسألة الربح المادى وعائد (الشباك)، رغم أنهم دفعوا الثمن فيما بعد كذلك لم يتعبوا أنفسهم كثيرا فى البحث عن علاج للأوجاع التى يعانى منها الفيلم الصينى، كما أنهم لم يكشفوا عن ولع كبير فى تناول وتصوير الواقع الحالى، الواقع الذى يستسيغه الكبار ويجده الصغار باعثا على الملل، وإنما على العكس فهم كمجموعة وجهوا انتباههم صوب الماضى، إلى التاريخ الصينى، والافلام مثل «واحد وثمانية» و «الأرض الصفراء» و «القرار السرى» تدور، كلها فى فترة ما قبل التحرير إبان الحرب مع اليابان. وفيلم «على أرض الصيد» وكما تكشف مواقع الأحداث يدور فى مرحلة زمنية أكثر قدما.

إن الفيلم الصينى التقليدى مأخوذ فى واقع الأمر عن النموذج الهوليودى للفيلم فى مرحلة الثلاثينيات والاربعينيات وهو الفيلم الذى أطلق عليه الصينيون «الفيلم الأدبى» Lit-erazy Film بمعنى الفيلم الذى يقوم على قصة درامية مؤثرة معالجة بتقنيات سينمائية، مع اختلاف المادة الموضوعية للفيلم الصينى بطبيعة الحال عن مادة الفيلم الغربى، لكن البناء الدرامى السينمائى دائم القبول هو الذى يتبع قاعدة: بداية ووسط ونهاية، والنهاية غالبا ما تكون سعيدة والقصة ينبغى أن تحكى بلغة سينمائية مقبولة، هذه كلها عناصر مأخوذة عن النموذج الهوليودى للفيلم وتعتبر كقاعدة سليمة تماما بالنسبة لصناعة السينما ولمعظم الانتاج الذى يصب فى التيار الرئيسى للفيلم الصينى، إذن ومثل معظم بلدان العالم كان النموذج الهوليودى هو النموذج الدارج الذى اعتاد الجمهور الصينى الفرجة عليه والتآلف معه.وحتى ظهور أعمال الجيل الخامس لم يكن الجمهور فى الصين قد تآلف مع طريقة أخرى لتلقى الفيلم. وبالتالى فعندما ظهرت الأفلام التى أخرجها شين كينج وزانغ جونزهاو وبعض المخرجين الشبان، استقبلها الجمهور بنوع من البلبلة واللامبالاة وفى بعض الأحيان بقدر من المقاومة. وذلك لأن طرق التقديم والأساليب السردية المستخدمة فى أفلامهم تتصادم مع الطريقة المعتادة والمقبولة التى اعتادوها فى تجربة الفرجة على السينما، ومن ثم مقاومة معظم المتفرجين لهذه الأعمال. أما النقاد فقد أشاروا إلى فشل هذه الأفلام من الناحية التجارية دون أن ينتبهوا إلى أن هذه التجارب الجديدة المتمثلة من أفلام مثل «واحد وثمانية» و «الأرض الصفراء» إنما تمثل ثورة على الأفلام التقليدية ومن ثم على النمط الهوليودى التى قامت عليه.

وقد مال النقاد السينمائيون فى الصين إلى تركيز الاهتمام على الجانب التقنى لدى هؤلاء المخرجين الجدد بغض النظر عن قبولهم أو رفضهم لهم.

إن روح التمرد لدى هؤلاء المخرجين إنما تنبع من مفهومهم لدور الفيلم، فالفيلم بالنسبة لهؤلاء المخرجين ليس آلة لصنع الأحلام ولا مجرد أداة لإعادة بناء القصة المكتوبة بتجميع الصوت والصورة، ولا هى مجرد وسيط ظل لفترة طويلة تحت سيطرة من هم فى السلطة لشرح وترويج الأيدلوجيات السياسية، ولكنه فى نظرهم وسيلة للتعبير عن أفكارهم وذواتهم وبين العالم الموضوعى.

وعبر غالبية هؤلاء المخرجين الشبان عن آرائهم فى الصين المعاصرة من خلال تقديمهم للبيئة الطبيعية وتقاليدها الثقافية. وفيلم «الأرض الصفراء» لا يمثل أهمية كبيرة اذا ما فحص عبر المنظور الخاص بالفيلم الصينى التقليدى، وهناك من عابوا على شين كينج اعتماده على قصة بسيطة لفتاة من الريف، لكنه بوضعه لهذه الشخصيات الضئيلة فى مواجهة هذه الأراضى الشاسعة الصفراء المجدبة دفعنا لتأمل مشاعره الجريئة والجامحة إزاء هؤلاء. والحقيقة أن لديه الكثير مما يريد أن يقوله فى هذا الفيلم، ولكنه على النقيض لم يقل شيئا، وإنما دفعنا بعمق المشاعر التى عبر عنها إلى التفكير. ومن دواعى السخرية أن التحليلات المركبة التى كتبها النقاد حول الفيلم تحتوى على مادة أكثر من التى يحتويها الفيلم نفسه واستراتيجية «شين» تعتبر مميزة بالنسبة لأفلام الجيل الخامس وهناك فارق شاسع بين أفلام هذا الجيل وبين الفيلم الصينى التقليدى، فبرغم التشابه فى استراتيجيتهم الخاصة بصنع الافلام إلا أن لكل مخرج من هؤلاء مشروعه وشخصيته الخاصة .

ولم يكن بمقدور النقاد فى الصين أن يستقبلوا بحفاوة الجيل الخامس والسبب كما يقول اكسيا هونغ xia Hing وهو جيانبنج Hou Janping لا يرجع إلى الأشكال السينمائية الجديدة، وإنما إلى الافكار الأيدلوجية التى تعكسها. اذ كانت أغلب أفلام التيار الرئيسى للسينما الصينية يتم بتوجيه الأفكار الماركسية واللينينية وأفكار ما وتس تونغ وحسب السياسات الخاصة بالحزب الشيوعى، ومن أجل أن تفى السينما بالمطالب الايدولوجية المسيطرة كان عليها أن تتبع نماذج للشخصيات والأحداث بطريقة مصطنعة وزائفة. وقد وضح هذا بصورة خاصة فى الأفلام التى أخرجت بعد عام ١٩٥٧م وأثناء الثورة الثقافية.

أضف أيضا الفلسفات الخاصة بالحياة وبالقيم الأخلاقية التى مازالت تثير الجدل فى الصين المعاصرة (الاقطاع بصفة خاصة) هذه الفلسفات أثرت بدورها على أفلام التيار الرئيسى وانعكست فى الأفكار والسلوكيات التى تجسد منها الشخصيات بقول آخر قيدت الثقافة الصينية التقليدية صناعة السينما وأثرت تأثيرا بالغاً فيها.

وبعد عام ١٩٧٩م تمكنت قلة من المخرجين كانوا قد بلغوا منتصف العمر من كسر النموذج التقليدى السائد فظهرت فكرة التعبير عن النزعة الفردية فى فيلم «شللو» ١٩٨١م للمخرج زادج دوادكسين من خلال بطله الفيلم والمعالجة السيكلوجية لنماذج من الشباب

فى فيلم استيقاظ للمخرج تنج ونجى Teng Wenji وهذه كلها مقدمات مهدت للتطورات التى تلت فيما بعد. ومع ذلك فلم يبدأ التمرد الحقيقى والهام الابعد الأعمال التى أخرجها أعضاء الجيل الخامس، إن أهمية ظهور فيلمى «واحد وثمانية» و (الأرض الصفراء) عام ١٩٨٤م لا تكمن فقط فى يقظة الوعى السينمائى التى احتفى بها النقاد وإنما الأكثر أهمية هو الوعى الإنسانى الذى أطل من خلال هذين الفيلمين فبدافع الجرأة والتجاسر على الاختلاف ومقاومة الاتهامات التى توجهها الحكومة، استطاع مخرجو الجيل الخامس لأول مرة فى التاريخ أن يقدموا وبدقة السمات الفردية والخاصة على الشاشة. فى فيلم «واحد وثمانية» نجد ثمانية مساجين منهم من اتهم زورا من قبل الحزب الشيوعى وبعضهم قطاع طرق وأعضاء فى عصابة وفارين من التجديد ومواطن آخر وجد نفسه سجينا وسطهم، كل هؤلاء تناولهم الفيلم كبشر لهم كرامة الآدمى الذى يخوض صراعا يائسا ضد العدوان، ومن خلالهم يرسم المخرج مشاهد مؤثرة وحاسمة وبالذات المشهد القريب من النهاية حين يلجأ سجين يتعرض للهجوم إلى آخر رصاصة يملكها حتى يخلص على حياة ممرضة صغيرة تتعرض للاغتصاب من قبل واحد من الأعداء، وبعدها يموت ببطولة تحت وابل من الرصاص. هذا المشهد يخلق نوعا من الصدمة تثير مناقشة ساخنة ثم يتضح بعد ذلك أنه أكثر بكثير مما يمكن أن تسمح به الرقابة فيتم تغييره.

ويولد فيلم «القرار السرى» صدمة ثانية لدى المتفرج الصينى، هذه المرة بسبب تقديم الحزب الشيوعى ومعارضيه السياسيين (الكونتانج) فبعد سنوات من الإيمان بأن الأول يعنى الخير المطلق على طول الخط وأن الثانى يمثل الشر دون نزاع، كان على المتفرج أن يواجه موقفا لا تحسم فيه الأمور على هذا النحو القاطع. ففى وقت ما كان وجود الامة مهددا بالغزاة اليابانيين كان المفروض أن يتحد الجميع ضد الغزو والعدوان، لكن بدلا من هذا كان الاثنان الحزب الشيوعى والكونتانج يحارب كل منهما الآخر فى صراع من أجل توفير وثيقة ماتثبت أن شانج كاى شيك أمر جيشه بالتعاون مع اليابانيين، هذه النزعة الموضوعية الهادئة فى الفيلم اقتضت من المتفرج الصينى قوة احتمال هائلة حتى يواجه هذا التناقض المؤلم بين ما ظل يؤمن به ويعتبره أمرا مسلما به، وبين ما يراه على الشاشة، ومن المدهش أن ينظر إلى هذا العمل وقتئذ باعتباره فيلما بوليسيا وأن يسمح له بالعرض رغم التعنت

الرقابى المعروف عن مكتب الفيلم الصينى (الرقابة) وقد شاء أن يكون هذا الفيلم الوحيد من أفلام الجيل الخامس الذى يحقق عائدا ماديا ضخما فى صندوق التذاكر.

وفى «الأرض الصفراء» نجد نفس هذا المنظور الإنسانى عند المخرج شين كينج من خلال مقدار الحب الذى يصبه فى صورة الأب الفلاح المكافح الذى يبذل الجهد والعرق فى عمله وفى نفس الوقت يعرض بهدوء لسمات الجهل العديد الذى يعرف فيه باعتباره الحمل الثقيل الذى يرقد فوق أكتاف الأمة بأسرها، هذه السمات هى التى تحول هذا الفلاح بطريقة غير مباشرة ودون وعى إلى القاتل الذى يقضى على ابنته.

ومن خلال هذه الاستراتيجيات حرك هؤلاء المخرجون الشبان وقتئذ الجمهور الصينى ودفعوه إلى التفكير بعمق حول قضايا أساسية مثل مسألة الهوية القومية التى تمثل قضية هامة فى مواجهة سياسات الباب المفتوح التى مازالت مستمرة فى تشجيع استيراد التقنيات والأفكار.

ومن هنا نستطيع القول إن مخرجى الجيل الخامس قد جلبوا إلى الشاشة الصينية الملاحظات والأفكار المتفردة الذاتية التى استمدوها من تجاربهم الحياتية الخاصة التى لاتتفق مع التركيبة الدارجة شائعة القبول للفيلم الصينى، ولا مع طريقة التفكير التى خضع لها المخرجون الذين سبقوهم ولا مع الأفكار الأجنبية.. وبظهور أفلامهم اهتزت وتغيرت المعتقدات التقليدية حول الخطأ والصواب وحول القيم الأخلاقية السائدة، وقد تأكدت هذه التغيرات بفضل التطورات الاقتصادية والسياسية الحديثة، فهذه الافلام دفعت الناس على الأقل إلى إدراك القصور الذى يشوب القيم الجمالية والأخلاقية التقليدية وادراك الامكانات الكامنة فى أكثر الوسائط الفنية جماهيرية، إن الابنية السردية واللغة السينمائية المأخوذة عن النموذج الهوليودى والتى ظلت لفترة طويلة تحظى بالقبول فى الصين باعتبارها النموذج الأمثل واجهت نوعا من التحدى والتهديد بالضعف وبالتراجع أمام هذا «الجيل الخامس» الذى أطل فى الثمانينيات بأعماله. وكانت هذه الأعمال بطرق تقديمها للموضوعات وبالأسلوب الذاتى فى المعالجة تكسر بحدة تلك الأبنية والأشكال ذات النزعة الموضوعية المعتادة، لم تعد الحبكة ولا القصة السردية مركز الجذب الرئيسى المسيطر فى الفيلم وإنما جذب المتفرج للتفكير فى القيم الفنية والجمالية الأخرى التى يتضمنها الفيلم. والتى

يصفها مخرج الفيلم «القرار السرى» بأنها المونولوج الصادر من عقل المخرج دون أن توقفه عناصر القطع والتوليف، فى فيلم «الأرض الصفراء» كانت مشاهد الطبول ورقصة المطر أشبه بعملية التطهر أو الخلاص من التوتر الناتج عن التأمل العميق.

وفى أفلام تيان زوانغ زوانغ ـ أكثر المخرجين الذين تعرضوا للنقد ـ نجد «فوق «أرض الصيد» و «سارق الجواد» ١٩٨٦م استخدامه للمشاهد الطويلة التى تصور الطقوس الدينية والعادات المحلية التى لا ترتبط بالحكاية السردية على نحو مباشر ولكنه الإيحاء الصورى التعبيرى القوى الذى يتجاوز مجرد التقديم المعتاد للصور المرئية التقليدية.

وهناك تياران كبيران يسيطران على هذه المجموعة، فإلى جانب المخرجين الذين سبق ذكرهم، هناك عدد متواصل من المخرجين الجدد يضمون إلى هذه القوة نذكر منهم هوانغ جيازكسين وفيلم «حادثة المدفع الأسود» (١٩٨٦م) جياينج هيانغ «الشمس الأخيرة» (١٩٨٦م) وهيوماى» ممرض الجيش (١٩٨٦م) وقد نال بالفعل تقديرا نقديا، وعلى الرغم من أن أعمال هؤلاء لم تكن على نفس القدر من التأثير فى مجال التقديم والبناء الصورى المرئى وظهورهم لم يحدث نفس الصدمة التى أحدثها ظهور الرواد لهذه الموجة، إلا أنهم أضافوا لا شك إلى عمق واتساع المجال لهذه الحركة مثلما أضافوا إليها قدرا جديدا من الحيوية.

زانغ ييمو:

ومن بين الذين دفعوا بهذه الموجة إلى المسرح الدولى للفيلم المخرج زانغ ييمو الذى تخرج ـ فى قسم التصوير فى معهد بكين السينمائى عام ١٩٨٢م ونال جائزة التصوير عن فيلم «واحد وثمانية» و «الأرض الصفراء» و «الاستعراض الكبير» ثم اتجه إلى الإخراج فأخرج فيلمه الأول «الذرة الحمراء» عام ١٩٨٧م الذى حصل على جائزة الدب الذهبى فى مهرجان برلين السينمائى الدولى فى نفس العام وعلى جائزة «الديك الذهبى» و «جائزة المائة زهرة» فى الصين، وبعد ذلك بقليل ذاعت شهرة زانغ ييمو فيما وراء البحار بأفلام لافتة للنظر مثل «جودو» ١٩٩٠م و «ارفع الفانوس الأحمر» ١٩٩١ والفيلمان منعا من العرض داخل الصين، وكان ييمو قد تمكن من إخراجهما بسبب شهرته التى وفرت

إمكانية الحصول على التمويل الأجنبى ، إذ أسهمت اليابان فى تمويل الفيلم الأول وتايوان وهونج كونج قامتا بتمويل الفيلم الثانى.

مصالحة مع السلطة:

فى عام ١٩٩٢م أخرج ييمو فيمله الرائع «قصة كيجو» المرأة المثابرة قوية الإرادة التى قطعت مئات الكيلو مترات بين بلدتها والمدينة من أجل استعادة حق وكرامة زوجها الذى أضاعها مسئول القرية التى تعيش فيها.

وقد أدت هذا الدور جونج لى الممثلة الفاضلة التى ملأت شهرتها الآفاق وأصبحت حاليا من أشهر ممثلات العالم.

فى هذا الفيلم يقدم المخرج نوعا من المصالحة والتواؤم مع السلطة الحالية فى الصين. إنه الفيلم الأول فى قائمة أعماله التى تتناول الصين المعاصرة من خلال صراع هذه المرأة مع البيروقراطية القائمة .. وبالرغم من أن الفيلم يحتفظ بامتياز عنصر التصوير إلا أنه يعتبر نقلة كبيرة جدا فى أسلوب هذا المخرج. لأنه ينتقل من الأسلوب الرمزى إلى الطبيعى الذى يقترب من التسجيلى ويعتمد على ممثلين معظمهم من غير المحترفين. ومعظم التصوير تم بأسلوب الكاميرا الخفية حتى يؤدى الممثلون أدوارهم بطريقة طبيعية تماما.

بعد هذا الفيلم أفرجت الصين عن أفلام ييمو التى منعت من العرض ولاقت ترحيبا كبيرا من النقاد ومن المتفرجين هناك.

وقد أخرج ييمو أفلاما لم تعرض خارج الصين ولم تحقق أى نوع من الشهرة مثل فيلم «الاسم الحركى كوجار» ١٩٨٩م.

وفى لقاء معه عقد الناقد الأمريكى روبرت اسكلارو أثناء مهرجان دويورك الدولى تحدث زانج ييمو عن هذا الفيلم المجهول وعن ظروف إخراجه قائلا :

فى ذلك الوقت ـ أواخر الثمانينيات ـ كانت صناعة السينما فى الصين تواجه تغيرات كبيرة إذ سمحت الحكومة، وقتذاك بالمشاريع الخاصة للسينما، فتطوع صديق لى بعمل فيلم تخيل أنه قد يحقق بعض العائد .. وكانت المادة التى يعالجها الفيلم من النوع الحساس تتناول العلاقات السياسية بين الصين وتايوان من خلال حادث اختطاف طائرة

تايوانية تجبرعلى الهبوط فى أرض الصين . ولكن تعرض الفيلم لرقابة شديدة وحذفت الكثير من مناظره وأصبح مجرد قصة تجارية يتبادل أفرادها إطلاق الرصاص.

الواقعية الجديدة :

حول اختلاف أسلوبه قال :ـ

من حيث اللغة الفيلمية والأسلوب السينمائى هناك اختلاف كلى بين فيلم «ارفع الفانوس الأحمر» وبين فيلم «قصة كيجو» فى أفلامى التى سبقت هذا الفيلم الأخير نلاحظ دقة فى التصميم ونزعة إلى التجريد واستعادة بالأسلوب الرمزى.

كذلك فإن هناك توترا دراميا أكثر قوة بكثير .. فالعادة الموضوعية فى الأفلام الأولى كانت بعيدة عن الموضوعات أو القضايا المطروحة فى الزمن الحالى، بل إن قصص هذه الأفلام تبدو بعيدة عن الحياة المعاصرة على عكس قصة فيلم «كيوجو» التى تتناول الحياة الآن فى إحدى قرى الصين وهو أمر مقصود تماما. وعندما كنت أقوم بإخراج الفيلم كان فى نيتى أن أفعل شيئا يمثل النقيض بالمقارنة لأفلامى السابقة. تماما مثل اختلاف جانبى اليد الواحدة.

فى سؤال حول تأثيره فى هذا الفيلم بالذات «قصة كيوجو» بالمدرسة الواقعية الإيطالية أو بمخرجى السينما الصينية القدامى، قال :ـ

إننى وطاقم الفنيين الذين يعملون معى لا نفكر فى الواقعية الجديدة أو الصينية القديمة وإنما نشتغل بالتفكير فى مشكلة الفيلم الصينى المعاصر، وأساسا فى مشكلتين أساسيتين أولاهما وأن الأفلام الصينية الآن أفلام زائفة للغاية، وذلك بغض النظر عن الدعاوى السياسية وراءها. فقد صدمت من أجل أن تندد بهذا الزيف الحقيقى فأنت ترى الناس يأكلون على الشاشة أو ينامون لكنهم لا يظهرون فى شكل من يأكلون أو ينامون فعلا. فعندما يتحدثون فإنهم لا يتحدثون. والمشكلة الثانية هى الادعاء والتغريب والبعد عن الواقع وكل ما كنت أسعى إليه من خلال فيلمى قصة «كيوجو» أن أقدم الواقع بصورة دقيقة ومن مفهوم واقعى.

هل فى ذهنك أشخاص أو أعمال فردية تؤكد وجهة نظرك هذه ؟

في رده على هذا السؤال قال زانج ييمو: لا ولكن عندما أتحدث عن الفيلم الصيني فأنا أتعامل معه ككيان حي فأتحدث عن الزيف والادعاء والسينما الصينية تتراجع، ليست كتلك السينما الحية والنشطة التي كانت منذ سنوات منتصف الثمانينيات أيام «الذرة الحمراء» أو «البئر القديم» ١٩٨٩م للمخرج دونيانج وكنت أنا مساعداً لمدير التصوير وأمثل الدور الرئيسي في الفيلم . لأن صناعة السينما وقتئذ أحسن بكثير، الآن أراها تتراجع فقد ظهرت في العامين الأخيرين أفلام عديدة رخيصة للغاية، والمستوى العام لمستوى الأفلام يقل عنه في تلك السنوات وأتمنى أن يكون لدينا القدرة على التأثير الإيجابي على الفيلم الصيني حتى يعرف الناس معنى الفيلم النموذجي وإلى أي اتجاه يمضي.

الغرب والصين:

هل هناك فارق في الاستجابة بين نقاد الغرب، والنقاد في الصين بالنسبة لأفلامك ؟

قال ييمو : حسبما رأيت في فينيسيا عندما فاز فيلمي «قصة كيوجو» بالجائزة الكبرى عام ١٩٩٢م وأيضا هناك في نيويورك فأنا أعتقد أن النقاد في الغرب يفهمون أفلامي جيدا فالفيلم بسيط ومباشر والناس يرونه كقصة تتناول العلاقات الإنسانية.

والفارق بين الناقد في الغرب والناقد في الصين هو أن الأخير يتحدث عن الفيلم بالمقارنة مع الأفلام الصينية المعاصرة، أما الناقد الغربي فهو لا يرى الكثير من الإنتاج الصيني.

هل أشار الناقد الصيني إلى مشكلات الفيلم الصيني عند نقده لفيلمك ؟

الناقد الصيني لا يستطيع الكتابة عن كل شئ ... ولا يستطيع أن يقول كل مايراه.

السينما اليابانية وبناء الإنسان

فريده مرعى

تؤرخ البداية الحقيقية للسينما اليابانية بأفلام كنجى ميزوجتشى الذى يلقب بالمعلم الأكبر. حين ولد ميزوجتشى عام ١٨٩٨م لم يكن قد مر على اختراع السينما العالمية أكثر من ثلاث سنوات وعلى دخول السينما إلى اليابان أكثر من عامين. فقد عرف اليابانيون الفن السينمائى ابتداء من عام ١٨٩٦م. كانت اليابان خارجة لتوها منتصرة من حربها مع الصين عام ١٨٩٥م، وكانت المشاعر كلها مؤهلة وعلى استعداد لتقبل المدنية الحديثة. كما كانت فترة حكم الامبراطور ميجى عموما من عام ١٨٦٨ وحتى عام ١٩١٢م هى فترة توسع تجارى وصناعى وتقبل لكل ما هو جديد وانفتاح على العالم المتقدم. أقبل اليابانيون على هذا الفن الوافد الجديد واحتفوا به احتفاء كبيرا. كانت معظم التجارب السابقة على ميزوجتشى تعتبر تجارب بدائية لا تندرج تحت مسمى الفن الأصيل. ولأن المجتمع اليابانى مجتمع تقليدى ومحافظ بطبيعته فقد كان المنتجون وشركات الانتاج اليابانية يرفضون المغامرة ويعارضون طرح موضوعات جديدة أو أساليب مبتكرة فى طريقة الإخراج. كانوا يضغطون على المخرجين لصناعة نوع من الأفلام التى تعتقد شركات الإنتاج أنها النوع الذى يحبه ويقبل عليه الجمهور، وبالتالى فهو يضمن عودة رأس المال. وبهذا كانت الشركات فى اليابان هى المتحكمة فى كل شيء ابتداء من تحديد الميزانية ومرورا باختيار السيناريو والمخرج والممثلين.

ولكن فى كل سينما كما فى كل مجتمع هناك دائما قلة لديها الإيمان بما تفعل والقدرة على المقاومة والمواجهة وبذلك تستطيع أن تنجو بنفسها وتخرج عن الحلقة المحكمة عليها لتخرج أفلاما جيدة. هذه الأفلام الجيدة هى التى تستطيع أن تتسلل إلى خارج أسوار الوطن ليعرفها الناس فى الخارج. كان ميزوجوتشى الى ولد عام ١٨٩٨م وتوفى عام ١٩٥٦م ومن بعده ياسوجيرو أوزو وأكيرا كورساوا من هذه القلة التى استطاعت أن تقاوم وتخرج عن الإطار المفروض عليها.

عاش ميزوجتشى طفولة بائسة. فقد كان أبوه نجارا فقيرا حاول أن يرفع من مستواه المادى فدخل فى مغامرة أفقدته كل ما يملك مما اضطر الأسرة كلها للرحيل عن طوكيو. شاهد ميزوجتشى فى طفولته كيف أجبر الفقر أباه على بيع الابنة الكبرى وهى فى الرابعة عشرة من عمرها لأسرة أخرى تتبناها. كما شاهد كيف باعها بعد ذلك أبواها بالتبنى لبيت من بيوت الجيشا/(١) حاول ميزوجتشى أن يكمل تعليمه بعد المرحلة الابتدائية فرفض أبوه نظرا لسوء الأحوال المادية. ساعدته أخته فى إيجاد عمل عند مصمم للنسيج ومن هذا العمل بدأ حب ميزوجتشى للرسم. التحق بعدها بمعهد للرسم وكان مهتما بفن الرسم بالزيت. ومن خلال هذا المعهد تعلم كيف يتذوق كل الفنون بالاضافة إلى الرسم مثل الأوبرا والموسيقى والرقص. وقد ظهر هذا التذوق للفن واضحا فى كل أفلامه ولابد أن جماليات الصورة عند ميزوجتشى تدين فى مجملها لهذه الفترة.

أدرك ميزوجتشى أنه لن يستطيع أن يكسب عيشه من خلال الرسم. ساعدته أخته مرة أخرى فى الحصول على عمل كرسام لجريدة تقدمية فى مدينة كوبى. وفى هذه الجريدة استطاع أن يستقر اقتصاديا فقد كان مكسبه معقولا. أتاح له هذا الاستقرار الاقتصادى أن يكتشف مواهبه الأخرى فكان يقرض الشعر واستطاع نشر بعض قصائده. بدأ يهتم بالأدب أكثر من الرسم وأقبل على قراءة الأدب الغربى واليابانى. كان قارئا شغوفا لتولستوى واميل زولا وموباسان. كما كان قارئا نهما للأدب اليابانى الذى أصبح من بعد مادة خصبة لكثير من مواضيع أفلامه. (٢)

أصاب ميزو جتشى الملل والتعب من عمله فى الجريدة، وبعد عام قرر العودة إلى طوكيو. وفى طوكيو بدأ يتعلم العزف على العود وصادق أحد الطلبة الذى كان ممثلا

سينمائيا وبعد عدة زيارات للاستوديو حلم بأن يصبح ممثلا. قدمه صديقه الممثل للمخرج المشهور فى هذا الوقت واكاياما الذى عينه كمساعد مخرج عام ١٩٢٢م.[٣] بدأ حياته العملية فى الإخراج عام ١٩٢٣م، وكان أول أفلامه «عودة الحب». كما كان أول من أدخل التأثيرات الأجنبية إلى السينما اليابانية وإشتهر فى بداية حياته بتقليد التعبيرية الألمانية فى أفلامه.

ميزوجتشى والفقر وقضايا المرأة:

كان مجتمع اليابان مجتمعا تقليديا محافظا. كما كان مجتمعا عسكريا يهتم بتدريب أبنائه على فنون الحرب والقتال فقد كان لليابان فى هذا الوقت أحلام توسعية فى الصين وروسيا وكوريا وكانت تخطط لنفسها على أن تكون دولة عظمى. من هذا المنطلق فإن المرأة نفسها كمخلوق إنسانى لم تكن تشغل بال أحد. فالمرأة لا تصلح لحمل السلاح ولا تقوى على مشاق الزراعة وبالتالى فإن قيمتها فى المجتمع كانت أقل من الرجل. وحين كانت الأسرة اليابانية تواجه بمشاكل الفقر والفاقة وقلة المال، كان بيع الأبناء والبنات أحد وسائل الخروج من هذه الأزمة أو التعايش معها. وقد عاش ميزوجتشى هذه التجربة ببيع أخته ثم تحولها إلى فتاة ليل. كما شاهد كيف قاست أمه وضحت من أجل الأسرة حتى تدهورت صحتها وماتت وهو مازال فى السابعة عشرة من عمره. تابع أيضا عن قرب كيف تعامل النساء فى أسرته وفى الأسر الأخرى من حوله وتكونت لديه قناعة بأنه يعيش فى مجتمع ظالم، وأن وضعية المرأة وضعية غير إنسانية والنساء تتعرضن لأبشع أنواع الاستغلال على كل المستويات جسديا ومعنويا. كما شاهد عن قرب استغلال طبقة الإقطاع، والفقر المدقع الذى يعيش فيه الكثيرون إلى الدرجة التى يضطرون فيها إلى بيع إحدى بناتهن أو يوافقون على ممارستها لتجارة الجسد حتى لا يموت جوعا بقية أفراد الاسرة. لذلك فإن معظم أفلام ميزوجتشى كانت تعبر بشكل جذرى عن حياته ورؤيته فى الحياة المستمدة من واقع تجربته الخاصة وانحصرت فى هاتين القضيتين:

الدفاع عن الفقراء وعن المرأة. والواقع أن ميزوجتشى كرس حياته وفنه للدفاع عن كل المقموعين والمقهورين والضعفاء والمهمشين فى الأرض وعلى رأسهم المرأة. وله كثير من الأفلام التى يهاجم فيها طبقة الإقطاع واستغلال الأغنياء للفقراء والقهر والقمع

السياسى للمواطنين الضعفاء مما عرضه للاتهام بالشيوعية ولكثير من المسائلة والتحقيقات والحذف لكثير من مشاهد أفلامه. بل تم استدعاؤه مرة لأحد أقسام الشرطة وصدرت إليه الأوامر بأن يظهر الفقراء أكثر بهجة فى أفلامه(٤) وقد أخرج ٨٥ فيلما ضاع أكثرهم ولم يتبق إلا حوالى ثلاثين فيلما تدور كلها حول هذه القضايا. كانت المرأة فى هذا الوقت لا تحصل على أى قسط من التعليم أو أى مهارات تساعدها للحصول على الرزق. لذلك لم يكن أمامها أى فرص ـ إذا لم تجد زوجا يعولها ـ سوى أن تعمل خادمة إذا كانت قبيحة أو متقدمة فى السن، أو أن تعمل فتاة ليل فى أحد بيوت الجيشا اذا كانت جميلة أو صغيرة. كانت معظم عناوين ومواضيع أفلام ميزوجتشى تعبر عن همومه مثل:

«مدينة الرغبة» الذى أخرجه عام ١٩٢٣م وتدور قصته عن إحدى فتيات الجيشا التى لفظها عشيقها الجندى فلم تجد أمامها إلا الانتحار. وفيلم «أغنية الفشل الحزينة» عام١٩٢٣م عن فتاة فقيرة من قرية الصيادين تثق فى أحد الشباب الذى أتى إلى القرية سائحا ولكنه يهجرها رغم علمه أنها حامل. وفيلما «النساء أقوياء» و «امرأة للمتعة» عام ١٩٢٤م. وأفلام «ابنتى الحبيبة» و «مسيرة طوكيو» عام ١٩٢٩م، و«عشيقة الأجنبى» عام. ١٩٣٠م و «يستمرون رغم كل الصعاب» عام ١٩٣١م، و «سقوط اوسن» عام ١٩٣٤م، و «ايوكى الفاضلة» عام ١٩٣٥م، و اخواتجيون» عام ١٩٥٤م، وحتى آخر أفلامه «شارع العار» عام ١٩٥٦م وكلها تدور فى عالم الجيشا أيضا. ورغم أن هم ميزوجتشى الأكبر كان الدفاع عن النساء وفضح ومهاجمة الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى تضطرهن لممارسة مهنة البغاء المهينة لكرامتهن، إلا أنه لم يتوان عن مهاجمة الرجال الذين لا يقومون بواجباتهم المالية للانفاق على الزوجة، بل إن بعضهم يهجرها دون أى مصدر مالى ودون أى احساس بالمسئولية تجاهها مما يضطرها إلى بيع جسدها. كما هاجم أيضا الرجال الذين يعيشون عالة على المرأة ويبتزونها ويجبرونها بالسطوة والجبروت والقوة الجسدية على بيع جسدها للإنفاق عليهم. كان تصور ميزوجتشى لحل قضية المرأة يكمن فى قيام الرجل بواجباته ومسئولياته نحوها، ورغم أنه لم يطرح أبدا فكرة استقلالها الاقتصادى كحل ينبع من داخلها وإرادتها وليس انتظارا لحل يأتى من الخارج، إلا أن ماطرحه ميزوجتشى فى هذا الوقت كان يمثل ثورة بكل مقاييس المجتمع اليابانى.

ظل ميزوجتشى يعمل من عام ١٩٢٣ وحتى ١٩٥١م دون أن يتنبه أحد من العالم الخارجى خارج اليابان لكل هذه الجهود المضنية فى تغيير وبناء المجتمع اليابانى التى يقوم بها ميزوجتشى واوزو وكوروساوا من بعده. كان المجتمع الدولى قد تصور أن اليابان قد انتهت ولن تقوم لها قائمة بعد هزيمتها فى الحرب العالمية الثانية وإلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما ونجازاكى فى أغسطس ١٩٤٥م. كانت اليابان قد دمرت عسكريا وسياسيا واقتصاديا ونفسيا وكل الحسابات المنطقية تبشر بزوالها. ولكن حسابات المنطق كانت شيئاً وحسابات الإرادة شيئاً آخر. هكذا فوجئ العالم باسم اليابان يعود ليتصدر الصفحات الاولى بفوز فيلم «راشومون» لكوروساوا عام ١٩٥١م بالجائزة الكبرى فى مهرجان فينيسيا السينمائى الدولى. كان على العالم أن يتوقف ليعيد حساباته، وأن يفتح عقله وقلبه ليتأمل عودة الروح إلى الجسد المهزوم.وكان نتيجة هذه الوقفة التأملية أن حصد ميزوجتشى عن جدارة جوائز مهرجان فينيسيا السينمائى الدولى لمدة ثلاثة أعوام متتالية هى أعوام ١٩٥٢، ١٩٥٣، ١٩٥٤م وهو ما لم يحدث لأى مخرج آخر فى تاريخ السينما فى العالم. فقد حصل فيلمه «حياة اوهارو» على جائزة المهرجان للاخراج عام ١٩٥٢م، وحصل فيلمه «اوجتسو» على جائزة الأسد الفضى بالإضافة إلى جائزة جمعية النقاد بإيطاليا عام ١٩٥٣م، كما حصل فيلمه «سانشو مساعد المأمور» على جائزة الأسد الفضى عام ١٩٥٤م. وبهذا احتكرت اليابان جوائز المهرجان أربع سنوات متتالية، كما أصبح ميزوجتشى أشهر مخرج يابانى فى العالم، والمخرج المفضل لدى فنانى ونقاد العالم الغربى ولاسيما نقاد السينما الفرنسية الذين فضلوه على موروساوا لما يتمتع به من حركة كاميرا متدفقة ولقطات طويلة مميزة واهتمام شديد بالتفاصيل ولاستخدامه الجيد للصوت ولموضوعاته التى تتميز بالجدة.

اتفق النقاد على أن «اوجتسو» هو أحسن أفلامه وأكثرها تميزا. تدور أحداث هذا الفيلم فى القرن السادس عشر. ويحكى قصة صانع الفخار جنجورو وعائلته التى تعيش على صناعة الفخار. ولكن جنجورو وأخو زوجته المزارع توبى لا يكتفيان برزقهما البسيط ويطمعان فى استغلال الحرب الأهلية التى تدور رحاها حولهما لتحقيق أطماعهما وهى الثراء لجنجورو والانتماء لطبقة الساموراى لتوبى. يرحل جنجورو وتوبى وزوجته إلى المدينة تاركين زوجة جنجورو والطفل فى القرية حماية لهم. وفى المدينة يهجر توبى زوجته من

أجل أن يحقق أحلامه ويصبح ساموراى، وتتعرض زوجته التى بلا حماية للاغتصاب ثم تضطر إلى احتراف البغاء من أجل أن تعول نفسها. أما جنجورو فينسى نفسه ومسئوليته ويقع فى هوى السيدة الجميلة واكاسا. يلتقى جنجورو بالقس البوذى فيحذره القس أن السيدة الجميلة ما هى إلا شبح شرير تريد دماره وأنه لابد أن يهرب وينجو بنفسه ويعود إلى أسرته يكتب له تعويذة سنسكريتيه على جسده لتحميه. ولكن إنقاذه يأتى بعد فوات الأوان فقد عاد إلى قريته ليجد اللصوص قد قتلوا زوجته. وهكذا دفعت المرأتان ثمن أنانية وجشع وأطماع الزوجين. ولكن هذا الثمن الباهظ الذى دفعته الزوجتان لم يكن بلا نتيجة، فقد عاد الوعى إلى الرجلين، كما أخذت روح الزوجة المقتولة تحوم حول زوجها العائد التائب تحميه وترشده وتراعيه.

اعتمد ميزوجتشى فى هذا الفيلم على نص أدبى كعادته فى معظم أفلامه. فقد أخذ مادة الفيلم من قصتين قصيرتين إحداهما بعنوان:

«خانة فى أساجى» والأخرى «ثعبان الرغبة» وكلتاهما من مجموعة قصصية بنفس عنوان الفيلم أو جتسو وتعنى «حكايات القمر الشاحب بعد المطر» لكاتب يابانى من القرن الثامن عشر يدعى اكينارى أويدا، بالإضافة إلى قصة قصيرة للكاتب الفرنسى موباسان بعنون «الديكور» وكتب له السيناريو الكاتب يوادا الذى رافقه طوال رحلته وكتب له معظم افلامه. وميزوجتشى لا يتقيد أبدا بالنص ولكنه يغير ويحذف ويضيف شخصيات لم تكن موجودة، وروحه ورؤياه الفنية هما اللتان تسيطران فى النهاية على الفيلم.

وفى لقاء مع كوروساوا سئل عن ميزوجتشى فقال إنه «يتمتع بطبيعة غير عادية مطارداً برؤيته الخاصة. مدفوعا، لا يحيد فى بحثه لخلق عمله المثالى»(٥) وقد ظل كوروساوا يردد فى كل مناسبة أن ميزوجتشى هو أحد المخرجين الرواد العظام الذين تركوا بصماتهم على السينما اليابانية وعلى كل المخرجين اليابانيين، وعليه هو شخصيا فقد تعلم منه الكثير. وحين توفى ميزوجتشى عام ١٩٥٦م متأثرا بمرض السرطان وهو فى الثامنة والخمسين من عمره أعلن كوروساوا أنه بوفاة ميزوجوتشى فقد الفيلم اليابانى خالقه الحقيقى»(٦).

أوزو وقيم العائلة اليابانية:

في الوقت الذى كان فيه ميزوجتشى ملء السمع والبصر خارج اليابان في بداية الخمسينيات، كانت أفلام أوزو ممنوعة من الخروج خارج الاسوار بحجة أن أفلامه وموضوعاته لا تهم غير اليابانيين. كان أوزو هو أكثر المخرجين اليابانيين اهتماما بحياة المواطن اليابانى العادى وبالأسرة اليابانية التى تعتبر القوام أو العمود الفقرى للمجتمع اليابانى. ولأن المجتمع اليابانى مجتمع تقليدى له تراث طويل فى الحفاظ على هويته القومية، فإن العادات والتقاليد والعلاقات الأسرية كان لها دائما الأولوية على كل شىء ولد أوزو عام ١٩٠٣م أى بعد ميزوجتشى بخمس سنوات وبدأ حياته العملية فى الإخراج عام ١٩٢٧ أى بعد ميزوجتشى بأربعة أعوام. وعلى خلاف ميزوجتشى الذى كانت أفلامه مرتبطة ارتباطا وثيقا بحياته الشخصية وتعبر عنها تعبيرا واضحا، فإن النقاد لم يستطيعوا أن يجدوا أى علاقة بين أفلام أوزو وحياته الخاصة. ورغم اهتمام أوزو بالعائلة اليابانية فإنه هو نفسه لم يكون عائلة ولم يرتبط بزوجة أو أطفال. وعلى خلاف ميزوجتشى أيضا الذى كان يعترض كثيرا ويسبب الكثير من المشاكل مع شركات الإنتاج فإن أوزو استطاع أن يتعايش مع قوانين شركات الإنتاج اليابانية مع ما عرف عنها من تحفظ وأن يحتفظ بإبداعه فى نفس الوقت.

ظلت أحوال الأسرة اليابانية هى الموضوع المفضل لدى أوزو حتى حدثت الحرب العالمية الثانية وما تلاها من هزيمة زلزلت كيان المجتمع اليابانى الذى كان ينظر لنفسه على أنه دولة عظمى لا تقهر. كان على المواطن اليابانى أن يعيد النظر فى كثير من الأشياء ومنها العادات والتقاليد والعلاقات الأسرية. تلاشت قيم الولاء والوفاء والتضحية وإنكار الذات وحلت محلها أنواع أخرى من القيم تناسب العصر الجديد مثل الأنانية وإيثار النفس على الغير و تغليب المصلحة المادية وقسوة الأبناء وسوء معاملة الأهل. كانت الأزمة الاقتصادية أيضا على أشدها والمواطن اليابانى يعمل ليلا ونهارا من أجل كسب الرزق ولم يعد هناك وقت لكى يهتم الأبناء بالآباء حتى وهم فى مرحلة الشيخوخة. أصبح كل إنسان لا يفكر إلا فى نفسه وفى مصلحته الخاصة بصرف النظر عن أقرب المقربين إليه. أصاب ما حدث من تدهور القيم داخل الأسرة اليابانية ومن تفكك العلاقات الأسرية أوزو بالفزع وجند كل طاقاته من أجل إنقاذ أو الحفاظ على براءة ونقاء العلاقة داخل الأسرة اليابانية.

ويعتبر فيلمه «حكاية طوكيو» الذى أخرجه عام ١٩٥٣م هو أحد الملاحم أو السيمفونيات العظمى فى تاريخ السينما اليابانية. وضع أوزو فى هذا الفيلم كل تصوراته ورؤياه الخاصة ووجهة نظره وأحزانه وهمه مما حدث من تدمير للعلاقات الإنسانية داخل الأسرة اليابانية. قدم الحياة كما هى بخيبة آمال الإنسان فيها فأصاب الكثيرين بالأسى والشجن. طرح أوزو فى هذا الفيلم قضية فتور العلاقات العائلية وتفكك الروابط بين أفراد الأسرة الواحدة. وبتعبير آخر طرح الصراع بين نموذجين، صراع بين الآباء المتمسكين بالنموذج اليابانى فى السلوك وقيم المجتمع اليابانى الأصيل، وبين الأبناء الذين تشبعوا بقيم ما بعد الحرب وهم الآن فى طريقهم إلى الخروج - إن لم يكونوا قد خرجوا بالفعل - عن النموذج اليابانى. فحين يقرر الوالدان المسنان السفر إلى طوكيو لأول مرة لزيارة أبنائهما المتزوجين يجدان الابن الأكبر الطبيب مشغولا وعليه التزامات تجاه مرضاه، والابنة صاحبة صالون للتجميل ولا تستطيع أن تترك زبائنها، الوحيدة التى تهتم بهم هى زوجة الابن المتوفى والتى تأخذ اجازة لتصحبهما فى جولة حول طوكيو. يقرر الأبناء إرسال الوالدين إلى أحد الينابيع المعدنية بحجة النزهة والواقع انهم يريدون التخلص منهما فوجودهما قد أصبح عائقا لهم كما أنه يشكل عبئا ماديا. يشعر الوالدان بالامتنان لرقة مشاعر الأبناء تجاههما وحرصهم على توفير أماكن للنزهة ولكنهما لا يشعران بالراحة لكثرة الضجيج فيقرران العودة إلى طوكيو فى اليوم التالى. تفاجأ الابنة بعودتهما السريعة ولا تتحرك مع اخبارهما أنها لا تستطيع ايواءهما لأن لديهم ضيوفا فيضطران إلى قضاء اليوم فى حديقة عامة حتى يجدا مكانا للمبيت.

يغادر الوالدان طوكيو وبعد أيام يتسلم الأبناء برقية تخبرهم بمرض الأم الشديد، تموت الام وبعد الجنازة وحول مائدة الطعام تطمع الابنة فى ملابس الأم وتطالب بها بحجة أنها تريدها للذكرى، يطرح الفيلم التساؤل حول توقعات الآباء من الأبناء وهل هى أكثر مما يجب. وإذا كان الفيلم يعبر عن إحساس الآباء بالوحدة والاحتياج إلى حب الأبناء وحنانهم واهتمامهم، وعن مدى خيبة أمل الآباء فى أبنائهم، فإنه يعبر أيضا عما اشتهر به أوزو فى أفلامه جميعا وهو محاولة تقبل الحياة كما هى فهى الطريقة الوحيدة الواقعية فالاب والام يثوران أو يغضبان حين يصدمان ببرودة مشاعر أبنائهما تجاههما بل يحاولان أن

يجدا لهم الأعذار فالدنيا قد تغيرت. وهناك حوار قصير يدور بين الأم والأب يعبر عن هذا التقبل لما يحدث فى محاولة للتخفيف على النفس:

الأب: اعتقد أن أبناءنا أحسن من معظم الأبناء..؟!

الأم: إنهم بالتأكيد أحسن. نحن محظوظون.

الأب: نعم محظوظون. يجب أن نعتبر أنفسنا موفقين.

الأم: نعم نحن موفقون جدا.

وإذا كان الفيلم يعبر عن خيبة أمل الوالدين فى الأبناء فإنه يعبر أيضا عن خيبة أمل الإنسان عموما فى الحياة. فكل شئ إلى زوال. فهناك الموت الذى يفرق بين الأحباء، وهناك الشيخوخة بمرارتها ثم الوحدة فى نهاية العمر بعد أن يتزوج الأبناء ويرحل رفيق العمر. وتتسائل الابنة الصغرى فى حزن مرير فى نهاية الفيلم: أليست الحياة مخيبة للآمال؟ وتجيب أرملة الابن: نعم إنها لكذلك.

ومن أجل ولاء أوزو لنموذج الأسرة اليابانية التقليدية فإن المخرجين اليابانيين الشباب كانوا يهاجمونه ويتهمونه بالتخلف والرجعية. ومن أجل فلسفته التى تدعو إلى تقبل الحياة كما هى اتهمه الشباب بالتراخى وافتقاد روح التمرد والمعارضة، رغم أن تقبل الحياة بحلوها ومرها هو جوهر الفلسفة اليابانية المستمدة من تعاليم الفيلسوف زن الذى ينادى بالتوافق السلمى مع الحياة بدلا من القتال ضدها.(٧)

بدأ أوزو حياته العملية بتقليد السينما الأمريكية وبتقديم الكوميديا الخفيفة ثم اكتشف طريقه الخاص وارتبط وثيقا بمشاكل المجتمع اليابانى. وقد حصد أوزو الكثير من الجوائز اليابانية وكان أول مخرج يابانى ينتخب ليصبح عضوا فى اكاديمية الفنون اليابانية. ورغم أنه أخرج ٥٣ فيلما تبقى منها ٣١ فيلما كان آخرها فيلم «بعد الظهر فى الخريف» عام ١٩٦٢م، إلا أنه لم يعرف الطريق إلى خارج أسوار اليابان ولم يشارك فى أى مهرجانات دولية إلا مرة واحدة حين اشتركت اليابان بفيلمه «حكاية طوكيو» الذى حصل به على جائزة مهرجان لندن لسينما الفيلم القومى عام ١٩٥٧م. وكانت هذه هى الجائزة الدولية الوحيدة التى نالها حتى توفى متأثرا بالسرطان عام ١٩٦٣م. ولكن حين بدأت

تتسرب اعماله إلى العالم الغربى بعد وفاته فوجئ اليابانيون الذين كانوا يظنون أن أعماله لن يقدرها أحد غير اليابانيين بأن تصوراتهم لم تكن فى محلها. أقبل المتفرج الغربى بشغف وحماس على أعمال أوزو ونال أوزو الكثير من الاهتمام والتقدير وتوالت كتابات النقاد والمتخصصين بغزارة، وكان احد المخرجين اليابانيين القلائل الذين كتبت عنهم كتب بأكملها بالإضافة إلى العديد من المقالات وفصول فى كتب (٨) وأصبح منذ السبعينيات وحتى الآن مثار كثير من الجدل والنقاش.

تتميز مواضيع أفلام أوزو بالبساطة كما تتميز أفلامه بالعمق والخبرة فى الحياة. أسلوبه فى الإخراج أسلوب تقليدى إلى حد كبير. وهو لم يحاول أن يجدد أو يبتكر بل يضع دائما الكاميرا فى موضع ثابت أعلى من الأرض بحوالى ثلاث أقدام. والكاميرا بهذا الوضع تعبر عن التقاليد اليابانية التى يجلس فيها المواطن اليابانى على الأرض ويرى الحياة من حوله من هذا الارتفاع. حتى فى المونتاج لا يستخدم إلا القطع. إلا أن ميزته الأساسية تكمن فى ذلك الكم من الأحاسيس والمشاعر التى استطاع أن ينقلها إلى المتفرج اليابانى. فقد تعود المتفرج اليابانى على مشاهدة الفنان اليابانى فى المسرح وهو يلبس القناع. ولم يكن مسموحا ولائقا للفنان اليابانى أن يعبر عن مشاعره وأحاسيسه بوجهه أو حتى بصوته فقد كانت طبقة الصوت فى المسرح طبقة، واحدة فى كل الأحوال حزنا كانت أم فرحا. جاء أوزو فأسقط كل هذه المفاهيم وسمح لأبطاله أن يعبروا عن مشاعر الحزن والأسى والاحساس بالوحدة كما يراها ويحسها المواطن اليابانى العادى. ورغم أن شخصياته تعيش دائما أوقاتا عصبية إلا أنها تتقبل مصيرها بقلب راض ولكنه أيضا قلب حزين. إنها شخصيات حزينة دون أن تقول إنها حزينة ولكنها قادرة على نقل هذا الحزن إلى الآخرين. لذلك تتمتع أفلام أوزو بنوع من الدفء والحرارة والقرب الإنسانى تفتقدهما أفلام ميزوجتشى، لذلك أيضا يلقب بشاعر السينما اليابانية.

كوروساوا والصراع بين صوت العقل وصوت القوة:

يطلق النقاد على مرحلة ميزوجتشى وأوزو الأولى «العصر الذهبى الأول» للسينما اليابانية. كما يطلقون على مرحلتهم الأخيرة ومعهم أعمال كوروساوا «العصر الذهبى الثانى» للسينما اليابانية. يعود الفضل لكوروساوا فى أنه أول من أخرج السينما اليابانية من

اسار المحلية إلى رحاب العالمية بفوز فيلمه «راشومون» الذى أخرجه عام ١٩٥٠م بالجائزة الكبرى لمهرجان فينيسيا السينمائى الدولى عام ١٩٥١م. ولد كوروساوا سنة ١٩١٠م أى بعد ميزوجتشى باثنى عشر عاما وبعد أوزو بسبعة أعوام ولكنه عمل بالسينما بعدهم بكثير. أخرج كوروساوا أول أفلامه عام ١٩٤٣م أى بعد أوزو بستة عشر عاما وبعد ميزوجتشى بعشرين عاما. اهتم بالرسم كما فعل ميزوجتشى ثم اكتشف الأدب مثله.

هوى الأدب الروسى والانجليزى وانبهر بعالم دستوفسكى وغرق فى عالم شكسبير ولم يستطع أن ينجو من إسارهما وأخرج العديد من الأفلام المستمدة من نصوصهما، كان لاستاذ مادة الفن فى المدرسة أكبر الأثر على كوروساوا وعلى توجيه ميوله الفنية. كما كان لأخيه الأكبر الذى كان يعمل راويا للأفلام وناقدا والذى كان يصطحبه معه دائما لمشاهدة هذه الأفلام ويعتبره أقرب أصدقائه، أثر كبير أيضا. وقد ترك أخوه هذا فى نفسه جرحا غائرا لا يندمل حين قرر الانتحار فجأة وغاب عن الحياة دون أى تفسير. لم يتجه كوروساوا إلى السينما نتيجة لعشق لا يقاوم ولكنه ادرك كما ادرك ميزوجتشى من قبله أن الرسم لن يوفر له لقمة العيش. قرأ إعلانا فى الصحف عن طلب لمخرجين مساعدين عام ١٩٣٦م وكان لحسن الحظ بين من وقع عليهم اختيار الشركة. ومنذ ذلك الوقت وحتى الآن وهو يعمل رغم أنه فى الخامسة والثمانين.

كان هناك كثير من الاختلافات الجذرية بين أسلوب كوروساوا وأسلوب ميزوجتشى وأوزوا فكوروساوا رغم حياته الطويلة التى عاشها لم يتعد عدد أفلامه الثلاثين. وهو ينتظر أحيانا لمدة تقارب الخمس سنوات حتى يصنع فيلما جديدا بعكس ميزوجتشى وأوزو اللذين عاشا حياة أقصر منه بكثير فكلاهما لم يتعديا الستين ولكن انتاجهما كان غزيرا وكانا يخرجان فى العام الواحد عدة أفلام. ونتج عن هذا الفرق فى الكم فرق فى الكيف لذلك فهناك الكثير من الأفلام التى صنعها ميزوجتشى وأوزو تمنيا أن يسقطاها من الحساب، كما أن العصر اختلف ففى الوقت الذى كان فيه ميزوجتشى يخرج عدة أفلام فى العام الواحد فى العشرينيات لم يكن هناك منافسة تستوجب الجودة، وإنما كانت المنافسة تستوجب السرعة. وكل العالم فى ذلك الوقت لم يكن يهتم بالجودة الفنية العالية المستوى وإنما كان الاهتمام منصبا أولا وأخير على الإنتاج الغزير الذى يملأ السوق ويروى عطش المهتمين بذلك الاختراع الجديد. ولكن عصر كوروساوا كان مختلفا فقد كان عصر

المهرجانات الدولية وجماعات النقاد وعصر الجوائز والتقييم الفنى الذى لا يرحم. لذلك كان على كوروساوا أن يتروى وأن يتأمل وأن يدرس موضوعه بتأنٍ، كما كان عليه أن يقنع شركات الإنتاج اليابانية بالتمويل والتى كانت مهمة فى غاية الصعوبة مما ألجأه إلى طلب التمويل الخارجى من أمريكا وروسيا وفرنسا فى أحيان كثيرة، ومما ألجأه إلى محاولة الانتحار الشهيرة فى السبعينيات بعد سلسلة طويلة من الاحباطات.

كانت تجربة كوروساوا فى الحياة أيضا مختلفة فقد بدأ إخراج أول أفلامه عام ١٩٤٣م والحرب العالمية الثانية على أشدها. ثم تلاها تلك المأساة التى لم يسبق لها مثيل فى العالم كله والتى زلزلت كيان المجتمع اليابانى وأفقدته الثقة فى كل شئ. ولابد أن تجربة القنبلة الذرية قد أثرت على كل المخرجين اليابانيين ولكن أثرها على كوروساوا وهو فى بداية حياته جعلته يعيد النظر فى أشياء كثيرة. شاهد كوروساوا عن قرب وبشكل مأساوى ما الذى يمكن أن تفعله القوة التى بلا ضابط أو رقيب. أدرك كوروساوا أن القوة التى لا تسندها الحكمة هى بالضرورة قوة غاشمة ومدمرة. فالحكمة تساعد الإنسان على أن يرى الأشياء بوضوح، وعلى أن يتفهم وجهات نظر الأطراف الأخرى. وعلى ذلك فإن الشخص الأحمق أو الطاغية لا يصح أن يمتلك القوة لأنه حتما سيسئ استخدامها. وعلى الذى يمتلك الحكمة أن يتسلح أيضا بالقوة حتى يستطيع أن يدافع عن نفسه ضد هؤلاء الطغاة ولكن بشرط أن يستخدم القوة للدفاع عن النفس أو عن القيم النبيلة والشريفة فى الحياة، وبشرط ألا يلجأ إليها إلا بعد استنزاف كل الوسائل السلمية الأخرى ولا يصبح أمامه إلا هذا الطريق. طرح كوروساوا هذه الرؤية فى العديد من أفلامه وأشهرها وأهمها الساموراى السبعة و «ذو اللحية الحمراء» و «سانجورو».

أخرج كوروساوا فيلم «سانجورو» عام ١٩٦٢م، وتدور أحداثه فى عصر الايدو (١٦٠٠ ـ ١٨٦٧م) يبدأ الفيلم باجتماع سرى ليعض شباب الساموراى فى إحدى المقابر المهجورة. يقود الاجتماع ابن أخ أحد الموظفين الكبار والمسئول عن الشئون المدنية. يحكى ابن الأخ نتيجة لقائه بعمه وكيف أن عمه قد قام بتمزيق شكواهم التى يطالبونه فيها بتطهير المدينة من الفساد، وأنه اضطر للذهاب إلى المراقب الذى تفهم قضيتهم ويريد أن يلتقى بهم جميعا ينقذ سانجورو هذه المجموعة من الهلاك حين ينبههم أن المراقب قد طلب مقابلتهم جميعا حتى يتسنى له التخلص منهم وأن الشرير الحقيقى هو المراقب وليس

العم. يقوم المراقب بخطف العم وأسرته وتصبح مهمة سانجورو والمجموعة هى انقاذ العم وأسرته . حين يتم إنقاذ الزوجة والابنة بعد قتل حراس المراقب تشكره الزوجة على إنقاذهم ولكنها تعترض على قتله للآخرين دون تفكير أو تردد تعلق أنه مثل السيف الذى بلا غمد وأن السيوف الجيدة مثل سيفه لابد أن تظل فى غمدها ولا تستعمل إلا للضرورة. وفى نهاية الفيلم وبعد أن ينتصر على عدوه يشعر سانجورو أن حكمة المرأة كانت تفوق قوته. وأمام انبهار الشباب بمهارته القتالية يقول قبل أن يودعهم: ما هو المبهر فى هذا الموقف؟ لقد كنت مثله بالضبط، مجرد سيف مسلول. إن سيدتكم العجوز على حق فإن السيوف الجيدة هى التى تظل فى غمدها.

لم يكن كوروساوا يخشى الهزيمة فى الحرب ولكنه كان يخشى مما يمكن أن تفعله الهزيمة فى نفوس الناس. ومنذ عام ١٩٤٦م حين أخرج فيلمه «لاندم على شبابنا» وحتى أخر افلامه وهو مهتم ببناء الإنسان اليابانى من الداخل وإعادة الثقة إلى نفسه واحترامه لذاته وإثبات أن الهزيمة ليست نهاية المطاف بل إن المواطن اليابانى قادر دائما على البداية من جديد. يقول كوروساوا عن هذا الفيلم «كنت أؤمن أن الطريق الوحيد لليابان لكى تبدأ من جديد هو احترام الذات» .[(٩)] تدور معظم أفلام كوروساوا حول البطل الإيجابى الذى لا يستسلم للفشل ويظل يحاول عدة مرات حتى يحقق ما يريد. قد يعود فشل البطل أحياناً إلى قلة خبرته ومعرفته بالحياة ولكنه قادر على التعلم دائما وقادر على التغير وتقبل الجديد. أما البطل الذى عركته الحياة فهو عند كوروساوا معلم لا يبخل بعلمه ومعرفته على الآخرين بل يظل يحاول معهم يعطيهم من علمه وخبرته ولا يتركهم حتى يطمئن أنهم استوعبوا الدرس، كما حدث فى «ذو اللحية الحمراء»، وبخلاف ميزوجتشى فإن المرأة عند كوروساوا لها دور ايجابى وتمتلك شخصية قوية كما هى قادرة على الدفاع عن نفسها. وهى أيضا جزء من المجتمع تعمل وتبنى وتعطى وقادرة على أخذ القرار.

وكوروساوا هو أكثر مخرج يابانى حصل على جوائز دولية. ومنذ حصول فيلمه «راشومون» على جائزة الأوسكار وجائزة مهرجان فينيسيا الدولى عام ١٩٥١م وهو لم يكف عن حصد الجوائز. فقد حصل على جائزة الدب الذهبى وجائزة النقاد الدوليين بمهرجان برلين عن فيلمه «القلعة الخفية» عام ١٩٥٩م. وحصل على جائزة الأوسكار بفيلم «درسو اوزالا» عام ١٩٧٦م. كما حصل جائزة أكاديمية الفيلم الاوروبى لإسهاماته

الإنسانية للمجتمع فى الإنتاج السينمائى عام ١٩٧٨م. وحصل على جائزة أحسن مخرج من الاكاديمية البريطانية، والسعفة الذهبية من مهرجان كان بفيلم «كاجيموشا» عام ١٩٨٠م بالإضافة إلى العديد من الجوائزة الأخرى.

هذه هى بعض الاتجاهات فى السينما اليابانية، وتلك هى بعض مساهمات السينما اليابانية فى التراث الإنسانى. ويحسب للسينما اليابانية أنها اهتمت أولا وأخيرا ببناء الإنسان وإعطائه الفرصة لاستخراج أحسن ما عنده حتى يستطيع أن يساهم هو الآخر فى معركة البناء.

ومن أهم ما يميز السينما اليابانية ككل هى أنها تعمل بنظام فريق العمل. فكل مخرج له فريق العمل الخاص به والذى استمر معه على مدى سنوات طويلة ،ويدين له بالولاء ويفهم أسلوبه فى العمل وماذا يريد بالضبط. هذا الأسلوب يتيح للمخرج أكبر قدر ممكن من التركيز على العمل وعلى الإجادة دون الدخول فى مشاكل جانبية تستنزف وقته أو جهده، أو تؤثر على إبداعه.

١ ـ انظر Audie Bock. Japanese Film Directors. Tokyo, Kodansha International, 1985.p,36.

٢ ـ Ibid,p. 37.

٣ ـ Ibid.

٤ ـ Ibid, p.39

٥ ـ كراسات السينما، عدد ١٨٢، عام ١٩٦٦م.

٦ ـ Donald Richie. The Films of Akira Kurosawa. Berkely, University of California Press, 1973, p.97

٧ ـ Beverley Bare Buehrer. Japanese Films: A Fimography and Commentary, 1921-1989. Jefferson, North Carolina, McFarland and Company, 1990. p, 75.

٨ ـ انظر على سبيل المثال لا الحصر: David Bordwell. Ozu and the Press, 1988; Donald Richie. Ozu. Berkely, University of California Press, 1974; Paul Schrader. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Derkely, University of California Press, 1972.

٩ ـ Donald Richie. The Films of Akira Kurosawa. Berkely, University of California Press, 1984. p, 37.

السينما الهندية

فاضل الأسود

مدخل

يظل درس السينما الهندية واحدا من أكثر تجارب السينما القومية ثراء وأهمية وتنوعاً. فاختلاف الأعراق والسن بين مختلف الشعوب التى تعيش داخل حدود شبه القارة الهندية يجعل من تجربة فحص ودراسة المنتج الثقافى الهندى تجربة مثيرة للاهتمام وجديرة بالتقدير والاحترام. وهكذا السينما الهندية فهى نموذج ـ للناتج الثقافى ـ لنوع من القومية المركبة ـ إن جاز التعبير.

وإذا كان هناك شبه تماثل أو تشابه بين القومية الهندية المركبة وبين ما كان حادثا فى جمهوريات الاتحاد السوفيتى القديم فإن البوتقة الهندية حافظت على قدر واضح وملموس من سمات التنوع والاختلاف داخل نسيج الأمة الهندية، متمثلاً فى اللغات المتعددة والمعتقدات المختلفة والديانات العديدة. ولكن دون أن تحاول قومية محلية أو لغة إقليمية أن تنفرد ـ دون غيرها من القوميات المحلية ـ فى السيطرة أو الانفراد بالساحة الثقافية.

ففى الوقت الذى كانت اللغة الروسية هى اللغة الوحيدة التى تنطق بها شخصيات وأبطال الأفلام السينمائية فى كل أنحاء دولة الجمهوريات السوفيتية، فالقازاخى

والتركمانى مثله مثل الجورجى والمغولى والإستونى، كلهم جميعاً ودون استثناء ينطقون ذات اللغة. فلا مراعاة واجبة للتمايزات الإقليمية والاختلافات العرقية أو قضايا الاعتقاد والتفكير والنفى الكامل والإستبعاد والتجاهل لكل اللغات القومية.

غير أن قصة السينما الهندية لابد أن تقرأ من بداية سطورها الأولى. واللافت للنظر أن ثمة بدايتين تؤرخان لوقائع وأحداث السينما الهندية. وكلتا البدايتين تصلح تماما كمدخل صحيح لمعالجة ودراسة السينما الهندية. وإذا كانت البداية الأولى/ المدخل الأول هو بمثابة المدخل الذى يؤرخ للميلاد والوجود فإن الثانى يمثل الشرعية والاعتراف.

ونظرا لكون موضوع هذه الورقة يعتمد على مادة سينمائية فى المقام الأول، لأن المفارقة والحبكة الدرامية ـ هما ـ ضمن الأساسيات الضرورية واللازمة فى بناء غالبية الإنتاج السينمائى فإن هذه الدراسة تفضل اتباع أسلوب ومنهج الإبداع المعمول به فى السينما، وهكذا نصبح وجها لوجه مع مفارقة درامية لا تخلو من الطرافة والغرابة أو الغيظ والاستهجان وربما كلاهما معاً. وهو ما سوف نصطلح على تسميته بالمدخل الدرامى.

المدخل الثانى :

قلنا إنه يحمل من الطرافة والغيظ بقدر ما يحمل من الغرابة والإنكار وهو ما تكشف عنه صدفة تصل إلى مستوى الضرورة، ففى عام ١٩٥٥م استطاع ثلاثة من عظماء الرجال أن يلفتوا انتباه الشرق والغرب معا وذلك عندما قام جمال عبدالناصر وجواهر لال نهرو بالاشتراك مع (تيو) فى عقد مؤتمر قمة (باندونغ) والذى أسس فيما بعد ما عرف زمنا طويلاً بحركة عدم الإنحياز. وهى الحركة التى استقطبت فى زمن قياسى ـ حكومات وشعوب أسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، وعلى الرغم من كونها أول تجمع للفقراء والناهضين فى العصر الحديث، إلا أنها أصبحت قوة ضاغطة على الصعيد العالمى. وأصبحت هناك مساحة شبه دائمة ومحجوزة سلفا لحركة الحياد الإيجابى وعدم الانحياز وهكذا استطاعت أوربا أن تتناسى ـ ولو مؤقتا ـ صوت (تشمبرلين) وهو يقول صباح يوم ٢٨ سبتمبر ١٩٣٨م بخصوص أزمة تشيكوسلوفكيا:

«يالها من مأساة مروعة لا يمكن تصديقها... عندما يتوجب علينا أن نقوم بحفر خنادق الحرب لأن نزاعا قد نشب بعيدا عنا بين شعب فى بلد بعيد جدا لا نعرف عنه شيئاً» (١).

وهكذا تحول الفقراء فى بلدان العالم النامى والذين أطلق عليهم ربما على سبيل المجاملة مصطلح دول العالم الثالث ـ من مواقعهم البعيدة (عنا) إلى موقع قريب بل إلى دائرة الضوء.

ولأن المهرجانات والأنشطة والاحتفالات العالمية ليست بمعزل عما يدور حولها فى الساحة العالمية فلقد نشطت مهرجانات السينما فى البحث عن إبداع سينمائى جديد ومجهول ومغاير لما هو سائد فى أوربا.

وإن كان من الإنصاف القول بأن غالبية مهرجانات السينما الأوربية كانت قد وصلت إلى حد الشبع والتشبع من تكرار رؤية بعضها البعض والوصول إلى درجة من القلق والخوف من الدخول إلى دوامة الحلقة المفرغة. لكن البحث عن مخرج من أزمة الرتابة والملل من خلال ضخ دماء جديدة وثقافات مختلفة إلى الساحة السينمائية كانت لا تزال أسيرة نظرة ضيقة الأفق التى ترى الحل أوربيا وتحصره داخل شعوب وبلدان أوربا فقط.

وتحت شعار براق لعالم جديد والبحث عن مواهب وبداعات طازجة، تم إفساح الطريق أمام عديد من المخرجين أمثال الأرجنتين (تورى نلسن) والأسبانيان (باردم وبرلنجا) واليونانى (كوكيانيس) ★. وكذلك عاد نجم الشخصية السينمائية العالمية (لويس بونويل) مرة أخرى إلى السطوع. ولقد سبق ذلك ثم تواكب معه تبنى موهبة المخرج السينمائى السويدى (إنجمار برجمان) والذى أفسحت المهرجانات السنمائية ـ صدرها كاملاً ـ للعديد من أفلامه.

غير أنه وقبل أن ينتهى عقد الخمسينيات فإن تغيراً جوهريا قد حدث فى خطط واستراتيجيات مهرجانات السينما العالمية والأوربية على وجه الخصوص.

فلقد خرجت إلى الساحة توجهات جديدة كان من شأن تنفيذها وإخراجها إلى حيز الوجود أن تنقل السياسات الأوربية فى مجال السينما صوب أفق جديد لم تلامسه من قبل. وإلى مواقع وأماكن شديدة الخصوبة وأن تطلع على إبداعات طازجة تنفجر بالموهبة.

وهكذا بدأت صياغة السطور الأولى فى إعداد قائمة مختلفة للمبدعين السينمائيين فى العالم، غير تلك التى لا ترى أحدا من خارج أوربا جديراً بتسجيل اسمه فى سجلات المبدعين.

ولقد تغيرت - إلى حد ما - نبرة الغطرسة والتعالى الذى ميز كثيرا من الكتابات السينمائية الأوربية حيث تخلو العديد من المراجع من الإشارة - مجرد الإشارة إلى عوالم سينمائية أخرى غير أوربية أو أمريكية.

وفى تلك السنوات تم الاعتراف رسميا بموهبة المخرج اليابانى (أكبر كوراساوا) ونال حظا موفورا من الشهرة والتكريم المستحق.

ولكن الأمر سيصبح مختلفا إلى حد كبير فيما يخص السينما الهندية فلقد قفز فجأة من مساحات الظلام وعالم المجهول مخرج هندى لم يسبق أن سمع به أحد وتجاسر فى شجاعة يحسد عليها، عندما تقدم إلى إدارة مهرجان كان فى عام ١٩٥٦ يطلب عرض فيلمه الأول المعروف باسم (pather panchali) أو أغنية الطريق (song of the Boad) ولكن تجدر الإشارة إلى أن (ساتياجيت راى) لم يكن المخرج الهندى الوحيد الذى تعرض له أفلام خارج الهند - خاصة فى المحافل الدولية.

فلقد سبقته بالفعل عروض لكل من المخرجين (بيمال روى (Bimal Roy) و (خوجه أحمد عباس K. A. Abbas)، ورغم ذلك بقيت شبه القارة الهندية منفية وغائبة عن الذكر فى كل المراجع السينمائية. فلا يجب أن يغيب عن بالنا - ولو للحظة واحدة - بأن تاريخ السينما يكتب فى أغلبه بواسطة مؤلفين أوربيين وأمريكيين. وهم بذلك لا يرون أدنى فائدة من الحديث حول السينما الآسيوية أو الأفريقية والتى فى عرف أغلبهم ليس لها وجود وسوف يكتفى البحث هنا بتقديم إطلالة سريعة لبعض المراجع السينمائية الرئيسية حتى يمكن لنا التعرف على مدى التجاهل والاستهانة بالإبداعات السينمائية خارج أوربا وأمريكا. ففى السفر الكبير الذى كتبه (بول روتا) تحت عنوان «السينما حتى الآن» طبعات (١٩٣٠، ١٩٤٩، ١٩٥١م) يدون (روتا) ثلاث فقرات لا غير تحت عنوان السينما اليابانية. أما السينما الهندية فهى لا تحظى عنده سوى بفقرة يتيمة واحدة. أما (كتاب تاريخ الصور المتحركة) (History of Motion Pictures) والذى صدر فى عام (١٩٣٨م) فإنه

يمنح السينما اليابانية مساحة أوسع حيث تحتل فى الكتاب أربع فقرات، وتظل السينما الهندية محاصرة فى مساحة فقرة واحدة لا غير قام بإضافتها (ريتشارد جريفث) فى طبعة عام ١٩٦٠م. وفى كتاب (آرثر نايت) المعنون «بالفنون الحية» فإنه يفرد مساحة خمس صفحات للحديث عن السينما اليابانية وعندما يعالج قضية الفيلم الهندى فإنه يكتب عنها ما مقداره جملتان فقط، رغم أن الكتاب صدر عام (١٩٥٧م). ثم يحاول (آرثر نايت) تدارك الأمر فى الطبعة الثانية التى صدرت عام ١٩٥٩م.

وفى كتاب «تاريخ السينما» تأليف كيث ريدر (Keith Reader) والصادر فى عام ١٩٧٩ تكرس المؤلفة تحت عنوان «السينما الشرقية ـ الهند واليابان حتى عام ١٩٦٥م» مساحة تقل عن خمس صفحات تمثل السينما الهندية من تلك الصفحات الخمس أقل من صفحة واحدة.

وقد يصل التهميش والتجاهل مداه الأقصى إذا اقترن ـ خاصة ـ بالجهل كما هو الأمر عند (كيث ريدر) عندما تقول فى ثقة وحسم «إن جيمس إيفورى هو المخرج الوحيد الذى صنع أفلاماً تعكس روح الهند ونالت قدرا من القبول فى الغرب» (١).

وفى موسوعة السينما العالمية (The international film Eilm Encycclopedia) من إعداد (إفرايم كاتز) فإنه يعالج قضايا السينما الهندية فى ٩٣ سطرا من سطور الموسوعة أو فى عبارة أخرى فيما لا يزيد عن ألف كلمة. أما قاموس اكسفورد للأفلام (The oxford companion to film).

فسوف يخصص فى طبعة عام ١٩٧٦م ما لا يزيد عن ثمانية أسطر بعد المائة للحديث عن ذات الموضوع ونفس القدر من المساحة تقريبا للحديث حول (ساتيا جيت راى) وبطبيعة الحال فإنه تجدر الإشارة إلى أن موسوعة (إفرايم كاتز) وكذلك (اكسفورد) تعريضات فى أماكن متفرقة وطبقا للنظام الأبجدى ـ معلومات مختلفة تخص السينما الهندية. وبالتالى فإنه من المسلم به الحصول على الكثير من المعلومات حول العديد من شخصيات الإبداع السينمائى الهندى سواء فى مجال الإخراج أو التمثيل.

لقد كانت الفقرة السابقة ضرورية ولازمة من وجهة نظر هذه الدراسة لإلقاء مزيد من الضوء على ذلك المشهد الدرامى المثير الذى فيه فيلم (باتربانشالى) كتابة شهادة الميلاد الجديد للسينما الهندية.

ذلك أن إدارة مهرجان (كان) وكذا الفريق المسئول عن تنظيم العروض لم يكن يعطى أدنى أهمية لعرض فيلم (راى). فلقد وضع موعد عرض الفيلم فى الجدول الخاص بالعروض فى الفترة الصباحية حيث لا يتاح لمعظم أعضاء الوفود ولجنة التحكيم فرصة مشاهدة فجميعهم يمضون جزءاً من الصباح داخل غرف النوم تعويضاً عن إرهاق الحفلات المسائية حيث تخصص تلك الحفلات للعروض الهامة والرئيسية من الأفلام. وهكذا يتم عرض الفيلم فى حضور عدد محدد من المشاهدين، غير أن عددا محدودا من سبق لهم مشاهدة الفيلم خاضوا معركة مرهقة من أجل إعادة جدولة عرض الفيلم فى فترة ما بعد الظهرة وذلك مباشرة عقب عرض فيلم يابانى من إخراج (اكيراكورساوا) وفور انتهاء العرض اليابانى انصرف عدد من أعضاء لجنة التحكيم للحاق بالحفل الكبير الذى كان قد رتبه الوفد اليابانى، وفى اليوم التالى قام الناقد الفرنسى (بازان) بإثارة اعتراض شديد حول انصراف بعض أعضاء لجنة التحكيم ووصف تلك الحادثة بأنها فضيحة المهرجان. ولقد أدت الاحتجاجات التى أثارها (آندريه بازان) إلى قيام إدارة المهرجان بتنظيم عرض آخر لفيلم (ساتيا جيت راى) فى حضور كل أعضاء لجنة التحكيم.

إلا أن ذلك المشهد المثير تلزمه بعض الحواشى حتى يمكن لنا الوقوف بشكل واضح على فحوى انتزاع الاعتراف بالعالمية والحصول عن جدارة مستحقة ـ على الشرعية والحق فى الوجود.

وأول عناصر الإثارة التى صاحبت عرض فيلم (ساتيا جيت راى) هو غياب عدد لا يستهان به من أعضاء لجنة التحكيم المشكلة عام ١٩٥٦م فى مهرجان كان، عن حضور عرض الفيلم. وعندما طرح عليهم الصحفيون مسألة تفسير تغيبهم عن الحفلة المخصصة لعرض فيلم (باتر بانشالى) تراوحت الإجابة بين الغلظة الفجة التى تقول «وهل فى الهند سينما؟ إن أحداً لم يسمع بذلك من قبل!». أو أن يقول البعض «لم يتوقع أحد أن يأتى من الهند فيلم بهذه الجودة».

ولم يكن غياب بعض القضاة من أعضاء لجنة التحكيم هو مصدر الدهشة الوحيد بل إن الأمر يتعدى ذلك وربما يحتاج لبعض المفارقة، فلقد غادر المخرج الفرنسى (فرانسوا تريفو) قاعة السينما أثناء عرض الفيلم. وفى نهاية المهرجان ولحظة إعلان النتائج أعطيت للفيلم الجائزة الكبرى مع شهادة تقدير تصف الفيلم بأنه أجمل نص إنسانى لا يحده زمن، وتميزه بالبساطة وجمال التفاصيل. لقد كان تأثير عرض الفيلم صاعقاً على كل من الصحفيين والنقاد من جانب، وأعضاء لجنة التحكيم من جانب آخر.

حيث تم وصفه بأنه أفضل أفلام المهرجان لسنة ١٩٥٦م. كما قفز فجأة اسم (راى) إلى قائمة المخرجين الكبار فى العالم.

واستمر تأثير ذلك الطرفين الجامح ـ من جراء عرض الفيلم ـ طويلا حيث واصل الفيلم حصد الجوائز فى « مهرجانات (سان فرانسيسكو) فى الولايات المتحدة الأمريكية ومهرجان (مانيلا) فى الفلبين (وفانكوفر)و (أنتاريو) فى كندا (وسترادفورد) فى بريطانيا» وهكذا تم اقتناص الحق فى الوجود والشرعية لدى الغرب لكل السينما حتى أنه فى العام التالى مباشرة حصل فيلم (Aparajito) وهو الجزء الثانى من ثلاثية (ساتيا جيت راى) على جائزة الأسد الذهبى من مهرجان (فينسيا) وجائزة ذهبية أخرى من الولايات المتحدة ثم يتكرر الموقف مرة أخرى بعد مرور عامين عندما يعرض لـ (راى) الجزء الأخير من الثلاثية باسم عالم (اوبو) حيث يتكرر ذلك المشهد المثير فى حصد الجوائز العالمية فى العديد من مهرجانات السينما.

وإذا كان مشهد انتزاع الاعتراف بوجود السينما الهندية فوق خريطة الإبداع السينمائى صاحبته بعض المفارقات الساخرة مثل فضيحة غياب أعضاء لجنة التحكيم [١]. وغيرها من الأحداث إلا أن العديد من النقاد والكتاب والمؤرخين فى الغرب صاروا يضعون (ساتيا جيت راى) بوصفه علامة فارقة بين عهدين ما قبل (راى الهند) وما بعد (راى) حتى أن مجلة (سايت آندساوند) التى يصدرها المعهد القومى البريطانى للسينما وضعت على غلافها صورة (راى) ومعها سؤال يقول (راى) أو (راى) Ray? or Ray

فى إشارة واضحة حول (سايتا جيت راى) وتميزه على سميه (نيكولاس راى).

المدخل الأول: التاريخى/ المسكوت عنه :

وقبل الدخول من بوابات التاريخ الذى يقودنا إلى زمن البدايات الأولى لنشأة السينما الهندية فإنه يحسن أن نفحص الجدول الإحصائى التالى. والذى يشير إلى جملة الإنتاج السينمائى فى بعض الدول عشية حصول الجزء الثانى من ثلاثية (آوبو) على الجائزة.

الدولة	جملة الإنتاج السنوى
اليابان	٥١٦ فيلما
الهند	٢٩٥ فيلما
الولايات المتحدة الأمريكية	٢٨٨ فيلما
هونج كونج	٢٤٠ فيلما
إيطاليا	١٣٧ فيلما
الاتحاد السوفيتى	١٣٠ فيلما
فرنسا	١٢٦ فيلما
المملكة المتحدة	١٢١ فيلما
مصر	٧٥ فيلما

وسوف نترك المؤشرات الإحصائية من خلال الأرقام تشرح بنفسها موقف الإهمال والتهميش لكل ما هو سينمائى ولا ينتمى للرجل الأبيض، ولنعد الآن لأول تلك العروض السينمائية على أرض الهند. ففى السابع من يوليو عام ١٨٩٦م وفى نفس توقيت العرض السينمائى الذى أعد خصيصا للقيصر الروسى كانت هناك بعثة سينمائية أخرى من العاملين لدى شركة الأخوين (لوميير) تعرض على الجمهور العام فى مدينة (بومباى) نفس الأشرطة التى كانت يتواصل عرضها فى مختلف بلدان العالم تقريباً.

وتنشر جريدة التايمز الهندية صباح يوم ٢٧ يوليو عام ١٨٩٦م ما يلى :

« نزولا على رغبة سكان بومباى والذين راحوا فى جموع غفيرة على الرغم من رداءة الطقس ـ لمشاهدة عروض (الكينوماتوجراف) فإن العروض سوف تستمر لبضعة أيام حيث يتم عرض العديد من المناظر مثل «الثعبان ووصول القطار وراقصة لندن ورى الحديقة...... إلخ» . وتواصل جريدة التايمز الإعلان دوريا عن العروض السينمائية تحت عنوان ثابت هو «عروض جديدة هذا المساء» .

ومع نهاية شهر يوليو من نفس العام تحققت نتيجتان على جانب كبير من الأهمية.

الأولى : تخصيص مقصورات خاصة بالسيدات والعائلات تفصلها عن بقية ساحة العرض السينمائى.

الثانية : انخفاض أسعار الدخول فبعد أن كان ثمن التذكرة يصل إلى روبية فى العرض الواحد، تراوحت الأسعار ما بين أربع آنات. ويصل أعلى سعر إلى روبيتين.

أول الأفلام الهندية :

لقد تأثر العديد من أبناء الهند من جراء العروض التى كانت تقيمها البعثة الفرنسية التى أرسلها الأخوان (لوميير) ولقد كان من بين أولئك كل من (هاريشندرا ساكرام بها تفدكار) والذى كان يملك استوديو للتصوير الفوتوغرافى فى مدينة (بومباى) منذ عام ١٨٨٠م وفى عام ١٨٩٦م وتحت التأثير الساحر للعروض السينمائية التى شاهدها أرسل فى طلب كاميرا سينمائية من لندن كلفته مبلغ واحد وعشرين جنيها استرلينيا. وعقب وصول الكاميرا بعد عام قام بتصوير مجموعة من الأفلام مثل مبارزة فى ثنى الساعد أقيمت فى حديقة بومباى المعلقة. ثم حقق فيلماً حول تدريب قرود السيرك وأول مناسبة هندية قام بتصويرها كانت فى ديسمبر ١٩٠١م عندما عاد إلى الوطن الطالب (ر.ب. بارانجيب) والذى كان فى بعثة إلى جامعة (كمبريدج) وحصل عند تخرجه على درجة الامتياز فى الرياضيات وكانت مناسبة أقيمت من أجلها الاحتفالات حيث أذكت الروح الوطنية فى قلوب الهنود ضد الاستعمار البريطانى. ولقد احتل هذا الفيلم مكانة دائمة فى كثير من الأفلام التاريخية والوثائقية باعتباره أول جريدة سينمائية مصورة. ثم قام (بها تفدكار)

بتصوير الاحتفالات التى أقيمت فى الهند فى مناسبة تتويج الملك إدوارد السابع عام ١٩٠٣م أما فى (كلكتا) فلقد قام (هيرلال سن) بشراء كاميرا وآلة عرض سينمائى فى عام ١٨٩٨ وإن كان اهتمامه قد اختلف عن زملائه فى (بومباى) فلقد أخذ مادة أفلامه من تصوير مشاهد من العروض المسرحية الكلاسيكية.

العروض المتنقلة وسينما الهواء الطلق :

وعرفت الهند نظام العروض السينمائية المتنقلة حيث كان منتجو تلك الأفلام يقومون بعرض أفلامهم خلال جولاتهم داخل المدن الكبرى وعندما يرى منتج الفيلم استنفاد الهدف التسويقى من جمهور الحى أو الأحياء داخل المدينة، فإنه يوفدها إلى مدينة أخرى وهكذا. وقد تصل الجولة فى نهاية المطاف إلى المناطق الريفية وما زالت حتى الآن مسألة العروض السينمائية المتنقلة سائدة فى كثير من مناطق الهند. وتشكل أهمية كبرى لسكان المدن الصغيرة والمناطق الريفية. ومع ازدياد الطلب على مشاهدة العروض السينمائية فلقد انتهت رؤوس الأموال الغربية فى أوربا وأمريكا وتدفقت صوب الهند وسرعان ما شيدت عدة دور للعرض السينمائى كانت تستورد الأفلام الأجنبية وتقوم بعرضها.

- أولى شركات الإنتاج السينمائى :

ففى عام ١٩٠٢٢ قام (جام جيتجى فرامجى مادان) باستيراد آلة عرض من شركة (باتيه) ولقد كان (مادان) منذ صغره مولعاً بالمسرح لذا قرر السفر من مسقط رأسه فى (بومباى) إلى (كلكتا) المركز المسرحى الشهير وفى ١٨٣٠م. ولكن سرعان ما تنوعت اهتماماته ومشاريعه التجارية ما بين تجارة الخمور والمواد الغذائية والعقاقير لأدوات التصوير والعرض السينمائى تحول تدريجيا إلى النشاط السينمائى حتى صار صاحب إمبراطورية واسعة فى مجال إنتاج وتوزيع الأفلام السينمائية.

أما القطب الآخر لصناعة السينما الهندية فى فترة البدايات فلقد كان (أبدولالى أسوفال) والذى بدأ بالعروض المتنقلة ثم العروض الثابتة داخل الخيام الواسعة ثم أخذ يتجول فى الفترة ما بين عامى (١٩٠١ ـ ١٩٠٧م) إلى بلوان جنوب آسيا وواصل عروضه فى سنغافوره وسومطره وجاواه وبورما وسيلان وعند عودته إلى الهند أخذ يجوب البلاد طولا

وعرضا ليواصل حفلات العروض السينمائية طيلة الفترة ما بين أعوام (١٩٠٨ ـ ١٩١٤) وكانت عروضه يؤمها مالا يقل عن ألف مشاهد فى المرة الواحدة.

ثم استقر نهائيا فى (بومباى) عندما افتتح داراً للعرض السينمائى مع أحد الشركاء ولقد كانا أول من أسهم فى إنتاج أول فيلم روائى ناطق.

راهب سينمائى:

لقد اتسعت دائرة النشاط السينمائى وتزايدت بقوة تأثيرات المشاهدة التى صار لها مفعول السحر داخل كل أوساط المترددين على دور العرض السينمائية. ولم تعد ممارسة النشاط السينمائى قاصرة فى جيل الرواد على أصحاب رؤوس الأموال أو مجموعات الهواة أو المغامرين وأصحاب طموحات النجاح والشهر، فلقد اجتذب الفن السينمائى العديد من صفوة المجتمع الراقى وأصحاب الثقافات الرفيعة.

ولكن الأمر لم يعد قاصراً على النوعيات السابقة من القطاعات الاجتماعية فلقد تسلل سحر السينما إلى مقر المراكز الدينية. وكان أول من اجتذبهم نداء الفن السينمائى هو (دهو نديرجى جوفنيد فالك) الذى اشتهر باسم (داداشب فالك) والذى ينحدر من أسرة عريقة من رجال الدين وعند مولده فى عام (١٨٧٠م) نذرته عائلته كى يكون راهبا (شاسترى) لكن منذ طفولته كشف عن ولعه الشديد بفنون الرسم والتمثيل والألعاب السحرية. ولقد أتم دراسته للفنون فى كلية السير ج.ج للفنون فى (بومباى) ثم التحق فى أحد الوظائف الحكومية وسرعان ما انتقل إلى الصحافة وفى عام ١٩١٠م ألم به مرض تسبب فى فقدانه المؤقت للإبصار وعندما عاد إليه البصر كانت تجربة لا تنسى صبغت حياته كلها. ولقد أوحت له مشاهدته لفيلم «حياة السيد المسيح» أن يقوم بإخراج فيلم عن حياة (الاله كريشنا). ولقد اصطدمت رغبته تلك بحالة غضب كبير من كل أفراد عائلته وأقاربه. غير أنه لم يستسلم وواصل طريقه وسافر إلى إنجلترا لشراء التجهيزات الخاصة بالتصوير وأيضا من أجل قضاء فترة للتدريب. ولقد كلفه ذلك بيع ممتلكاته ورهن وثيقة التأمين الخاصة به وعند عودته عام ١٩١٢م مصطحبا كاميرا طراز (وليمسن) كانت الديون تطارده فلم يكن قادراً على تنفيذ حلمه فى إخراج فيلم عن (حياة الآله كريشنا) فأخذ فى إخراج مجموعة من الأفلام المتوسطة. كما واجهته بعد ذلك صعوبات كثيرة

عندما توفرت لديه الأموال لعل أبرزها رفض كل النساء اللاتى عرض عليهن المشروع لفكرة التمثيل. وفى نهاية الأمر لم يجد سوى عامل فى مطعم يقبل أن يؤدى دورا نسائياً فى أحد أفلامه والمأخوذ عن بعض فصول الكتاب المقدس الهندى (الرامايانا) وبعد النجاح الساحق للفيلم صار عامل المطعم (سالونك) هو أشهر ممثل/ ممثلة فى السينما الهندية.

ومع ظهور المنافسة الشديدة من الفيلم المحلى للأفلام الغربية، فلقد تحول (فالك) مع غيره من المنتجين إلى تقليص أعمالهم، ولكنه ظل يواصل انتاج أفلامه بصورة أفضل وحقق نجاحاً جماهيراً واسعاً فى (مدراس وكلكتا وبومباى) وتظل شهرة ذلك المخرج العبقرى موازية لشهرة ساحر آخر تحول أيضا من ميدانه فى الألعاب السحرية إلى السينما مثل (جورج ميبليه) وإذا كان مجال الألعاب السحرية يجمع بينهما فإن ثمة اختلاف جوهرى بين الرجلين، ذلك أن (فالك) لم يمارس خدعه السينمائية من أجل الإبهار والسيطرة على جمهور المشاهدين ولكنه كان يتوسل بتلك الخدع السينمائية كى يبرز قيما دينية وأسطورية يسهل على المتفرج التعاطف معها حيث تمثل له تراثا ثقافيا لا يجوز تجاهله لقد كان (فالك) من ذلك النوع الفذ من المخرجين الذين عرفهم تاريخ السينما فى العالم باسم الفنان الشامل الذى لم يقتصر اهتمامه على عملية الإخراج فقط، وإنما تمتد إلى مجالات إعداد الفيلم مثل كتابة السيناريو والتصوير والإضاءة والمونتاج والموسيقى وما تزال أجزاء كثيرة من أفلامه باقية حتى الآن. وتظل جهود (فالك) بمثابة حجر الزاوية ولبنة الأساس فى بناء صناعة الفيلم الهندى. فطبقا للقواعد والمعايير التى ُوضعها منذ أن قدم أول فيلم روائى عام ١٩١٣م، وبعد النجاح الساحق الذى أحرزه انخرط العديد من الشباب لتأسيس حركة سينمائية فى مختلف ربوع الهند.

ثلاث خطوات إلى الأمام :

فى فترة متقاربة نسبيا ظهر فى الهند تيار يمثل السينما الجديدة ولقد تشكل ذلك التيار من الثلاثى الفنى (دهرين جانجولى) (دابكى كوماربوز) و (شاندولال. ج. شاه).

دهرين جانجولى Dhiren Ganguly

ولد فى كلكتا عام ١٨٩٣م وأنهى دراسته الجامعية فى جامعة (كلكتا) وبعدها التحق بجامعة (سانتينى كيتان) لدراسة الفنون وهى الجامعة التى كان قد أنشأها شاعر

الهند الكبير (ربندرات طاغور) والذى كان يديرها بنفسه وعقب تخرجه عين مدرساً فى كلية الفنون فى (حيدر أباد) حيث كانت الكلية تلقى الدعم والرعاية من حاكم المنطقة الملقب بالنظام وهو أحد أمراء الهند الأقوياء وترقى (جانجولى) بسرعة حتى وصل إلى منصب عمادة الكلية وفى عام ١٩١٥م أصدر أول كتبه عن التصوير باسم «تجارب فى التعبير» ولقد أعيد طبع الكتاب عدة مرات مما شجعه على مواصلة إصدار الكتب الفنية مثل كتابه المصور «بلادى» وبتشجيع من (مادان) حصل على إذن كتابى من (طاغور) لتحويل مسرحية «القربان» إلى فيلم سينمائى.

ثم شارك فى تأسيس شركة سينمائية باسم الشركة الهندية البريطانية للسينما وصار مخرجها الأول حيث قدم العديد من الأفلام التى تنتمى إلى الكوميديا حتى يسهل عليها ممارسة النقد الاجتماعى خاصة حالة الجمود الذى يميز التيار المحافظ فى الهند.

ثم شارك فى تأسيس شركة باسم (لوتس فيلم) فى إقليم (حيدر آباد) وكان لهذه الشركة استوديو للتصوير ومعامل للتحميض واثنان من دور العرض وأنتجت الشركة عدة أفلام غير أنها وقعت فى المحظور عندما أنتجت فيلما حول حادثة تاريخية وقعت بين ملكة مسلمة ورجل هندوسى، ولقد حقق الفيلم نجاحاً كبيراً فى (بومباى) ولكنه قوبل بالسخط فى حيدر آباد كما أصدر حاكم الإقليم (نظام آباد) أمراً بسرعة مغادرة المخرج للإقليم فى مدة لا تزيد عن ٢٤ ساعة وارتحل صوب كلكتا وهناك واصل العمل فى ميدان الفيلم الكوميدى.

دباكى كوماربوز Debaki Kumar Bose

ولد فى مدينة (أكالبوش) فى إقليم غرب (البرتغال) حيث كان والده يعمل وكيلا للنائب العام وكان من المفروض حصوله على ليسانس الآداب من جامعة (كلكتا) فى نفس السنة التى عقد فيها حزب المؤتمر الهندى اجتماعه الأول فى عام ١٩٢٠م فى (كلكتا). ولقد بهرته شخصية زعيم الهند الكبير المهاتما (غاندى) وعندما اندلعت المظاهرات شارك (دبكى) فيها وترك الدراسة الجامعية، ولما كانت ظروف عمل والده تقتضى منه إيجاد روابط وثيقة مع البريطانيين فسرعان ما طرد الأب ابنه. وقام (دبكى) بافتراش أحد الأرصفة داخل السوق لكى يبيع المفارش والبشاكير، ولقد تجنبه كل أفراد

أسرته وأقاربه واشتغل فى العديد من المهن المتواضعة ثم التحق بجريدة حزب المؤتمر وعندما زار (جانجولى) مدينة (بوردوان) تعرف على (كومار) وكلفه بكتابة أحد السيناريوهات وهكذا دخل إلى حقل السينما وأصبح واحداً من أشهر مخرجى الهند فى مرحلة ما بعد السينما الصامتة.

شاندولال. ج. شاه

ولد فى عام ١٨٩٨م فى مدينة (جاما جار) بالقرب من (بومباى) ثم أنهى دراسته الجامعية فى كلية (سيدنهام) ولكنه لم يمارس مهنة المحاسبة التى درسها وإنما تحول للعمل فى السينما.

لقد اختارت الدراسة هؤلاء الثلاثة بوصفهم أقطاب للسينما الهندية فى لحظات نموها المتزامن لمرحلة ارتفاع الحس الوطنى داخل الهند كما أنها مصاحبة أيضا لفترة من التوتر الاجتماعى الآخذ فى النمو تدريجياً بين الهندوس والمسلمين.

لكن نشاط أولئك الثلاثة قد أفرز العديد من مراكز النشاط السينمائى فى كل من بومباى وكلكتا ومدراس وكولابور وحيدر آباد وجايا ودلهى وأحمد آباد وبيشاور وسكوند آباد.... إلخ.

ولقد كان لذلك النشاط أثره الواضح والحاسم فى تطور صناعة السينما فى الهند فلقد مهد جيل الرواد ومن بعدهم أصحاب الثقافات السينمائية العالية الطريق لكى تدخل الهند عصر الإنتاج الضخم والمتعدد الرؤى. وأن يصبح النشاط السينمائى أكثر استقراراً للجيل الثالث الذى يمثله عمالقة السينما الهندية مثل (مارينال وساتياجيت راى) وآخرين.

لقد كان الهدف الرئيسى لتلك الدراسة هو كشف وإظهار مدى متانة الجذور وتشعباتها داخل التربة الهندية حتى يصبح الرد سهلاً على حلف التعالى والهيمنة الذى ردد يوما وهل توجد فعلا سينما هندية؟.

ملاحظات عامة :

ـ تصل جملة الإنتاج حالياً ما يفوق ٩٥٠ فيلما روائيا سنويا غير الأفلام القصيرة والوثائقية، أى ما يقرب من ثلاثة أضعاف الإنتاج الأمريكى.

ـ يحقق الفيلم الهندى اكتفاء ذاتيا من خلال عائدات العروض المحلية فقط دون حساب عنصر التوزيع الخارجى.

ـ تعتبر مناطق جنوب شرق آسيا هى الامتداد الطبيعى للسوق الهندى.

ـ دخلت الأفلام الهندية إلى العالم العربى فى أخريات الخمسينيات وهى تحرز أرضا ثابتة وجمهوراً عريضا خاصة فى بلدان الخليج العربى.

ـ يدخل الفيلم الهندى العديد من تجارب الإنتاج المشترك مع مختلف بلدان العالم.

ـ لا تنتشر فى الهند أندية السينما والجماعات ذات النشاط السينمائى.

ـ يوجد على الساحة النقدية العديد من المفكرين السينمائيين الذين يعيشون داخل أو خارج الهند ولعل أشهرهم الآن هو (طارق على) الذى يمارس ويعالج القضايا النظرية من منظور نقدى جديد شاملاً الاتجاهات السيمولوجية والبنائية.

ولعل هذا هو أبلغ رد يمكن أن نقدمه فى مواجهة (كيث ريد) وقاموس اكسفورد فى الزعم بأن السينما الهندية تعتمد على الإنتاج العشوائى وغير المخطط.

الدور البريطانى وقضايا الرقابة الهندية :

يعود الدور البريطانى إلى بداية ظهور الإنتاج السينمائى الهندى ثم تطور الأمر بشكل واضح عقب توافد الأفلام الأجنبية التى يقوم بعض موزعى الأفلام باستيرادها بهدف عرضها محليا ولأن الاعتقاد الشائع آنذاك هو أن الفيلم البريطانى لابد أن ينال الحظ الأوفر لدرجة القول بأن الفيلم البريطانى يقبل عليه الهنود بشكل تلقائى وأعمى فى كثير من الأحيان.

ففى موسم ١٩٢٦/٢٧م كانت نسبة الأفلام الهندية المعروضة تصل إلى حوالى ١٥ ٪ فقط من جملة ما يشاهده الجمهور وكانت غالبية تلك الأفلام أمريكية الصنع. وهو الأمر الذى أثار حفيظة منتجى الأفلام البريطانية، وبعد سنوات الحرب العالمية الأولى ظهر منافس جديد يتمثل فى الأفلام الألمانية. ولقد تعززت الروابط بين الهند وألمانيا عقب عدة مشروعات للإنتاج المشترك بين البلدين فى بداية عام ١٩٢٥م والذى أثمر فيلم «الضوء

الاسيوى». لذا صدرت القوانين المنظمة لتوزيع وعرض الأفلام فى الهند وتم إقرار قانون بأن تكون حصة الفيلم البريطانى لا عن ٥٪ سرعان ما ارتفعت إلى ٢٠٪ فى خلال عدة سنوات.

وفى أكتوبر عام ١٩٢٧م قامت حكومة الهند بتعيين لجنة تحقيق بشأن ما أسمته بالخطابات التى تنشر من حين إلى آخر فى الصحف البريطانية يحذر مرسلوها من الخطر الذى سوف يحيق بالشعب الهندى من جراء انتشار الأفلام الغربية. وتواصل لجنة التحقيق مزاعمها بالقول بأنه نظرا لاختلاف العادات والتقاليد ووجهات النظر فإنه سوف يساء فهم تلك الأفلام الغربية مما سوف يسىء إلى الحضارة الغربية فى نظر الهنود، ومثل ذلك الاعتراض مقدم فى الأساس إلى تلك الأفلام الامريكية الرخيصة [1] وبناء عليه فلقد صدرت التعليمات فى هذا الشأن بإنشاء الرقابة فى الهند.

وتعددت الجهات الرقابية من مستوى الحكومات المحلية إلى مستوى حكومة عموم الهند. ورغم أن معاهدة ١٩٢٧م بشأن تنظيم السلطات المحلية قد أباح هامشاً ديموقراطيا إلا أن ثنائية الحكم البريطانى/ الهندى كان فى ظاهره إعطاء الهنود مسئوليات دون أن تقابلها أدنى قدر من السلطة. وتكونت لجنة السينما من عضوية ثلاثة أفراد بريطانيين وثلاثة من الهنود وكان أحدهم هو (ديوان بها دور) المحامى الشهير فى (مدراس) وكان رئيسا لهذه اللجنة. غير أن الواقع يقول بأن الأغلبية كانت دائما من نصيب البريطانيين. وحقيقة الامر فإن اللجنة لم تصدر أى قرار وإنما كتبت فى نهاية الأمر تقريرا توصى فيه بضرورة حماية أفلام الامبراطورية. وكانت الكلمة تعنى بريطانيا وحدها. وطبقا للقانون الصادر فى عام ١٩١٨م ثم تعديلاته اللاحقة فى أعوام ١٩١٩و ١٩٢٠م فلقد كانت سلطة الرقابة موكلة إلى مجموعة المراقبين الذين يعملون تحت إمرة جهاز الشرطة. ومن الأمور الشائعة أن تقوم أجهزة الرقابة بسحب الترخيص للفيلم بعد ما سبق وأجازته للعرض العام.

ويمكن اعتبار مجلس الرقباء فى (كلكتا) مثالا يفصح عن طبيعة نظام الرقابة فى زمن الاستعمار حيث تشكل على النحو التالى عضو هندوسى وعضو مسلم وضابط من الجيش البريطانى وسيدة بريطانية وأعضاء آخرون طبقاً للظروف، على أن تكون الأغلبية دائما مكفولة للبريطانيين وفى كل الأحوال فإن رئيس لجنة الرقابة يكون من ضباط

الشرطة. وحتى بعد الاستقلال فإن الآمال فى تغير نظام الرقابة لم تكن سوى وهم كاذب.

عندما تتكلم السينما:

لقد كان إدخال شريط الصوت إلى الفيلم إنجازا هاما بكل المعايير وحقق قفزة فى رحلة تطور السينما وأكسبها جماليات جديدة كانت تعجز عن تحقيقها السينما الصامتة. غير أن تحول السينما الهندية من مرحلة الصمت إلى مرحلة القدرة على الكلام لم تكن محققة للآمال بل تركت آثاراً سلبية على عمليات إنتاج وتوزيع الأفلام داخل وخارج الهند.

ففى الهند تنتشر عدة لغات هى على سبيل المثال البنغالية والأوردية والتيلوجو والمارتى والسنسكريتية والبنجابية والجيوجارتية والكشميرية والاسامية والتاميلية... الخ

وهذا القدر الكبير من الاختلاف اللغوى جعل المشاهدين يفضلون مشاهدة أفلام تنطق بلغتهم ويرفضون تلك الأفلام التى لا يستطيعون فهم جملة حوار منها. وبذلك أصبحت صناعة السينما يزداد تركيزها على الجمهور المحلى فقط. ولقد تأثرت بالفعل استديوهات السينما المحلية وتغيرت خطة الإنتاج تبعا للثقل النوعى لجمهور المشاهدين وبغض النظر عن نوعية الأفلام المقدمة. ولقد خسر الفيلم الهندى عقب انفصال دولة الباكستان جمهورا رئيسيا من المتحدثين باللغة البنغالية فى منطقة البنغال.

الرقص/ الدراما الشعبية/ الأساطير

تشتهر الأفلام الهندية عادة بوجود دائم وثابت للرقص والغناء. حتى أنه ينتشر بين أوساط النقاد القول بأن توليفة الفيلم الهندى تعتمد على عدد ست أغانٍ وثلاث رقصات.

غير أن الرقص الهندى ينحدر من أصول درامية كما أن الدراما الهندية مثلها مثل الدراما اليونانية. وهى تعود إلى العصور الذهبية الأولى للمسرح (السنسكريتى) حيث لا تنفصل الفكرة الدرامية والحدث الدرامى عن المادة التعبيرية التى تؤدى بواسطة الأغانى والرقصات والموسيقى.

وفى اللغة السنسكريتية واللغات المشتقة منها فإنه لا توجد كلمة قائمة بذاتها لتعريف الدراما. ونفس الأمر بالنسبة لكلمة رقص التى لا توجد فى اللغة السنسكريتية. وبالتالى فلا يوجد مصطلح مستقل يمكن إطلاقه على مفهوم وفكرة الدراما ويكون مستقلا عن الرقص والموسيقى. حيث إن الدراما بالمفهوم الهندى هى كلمة شاملة ومركبة تدخل فيها عناصر مختلفة من رقص وغناء وموسيقى وحدث درامى. وعلى ذلك فإن الرقص الموجود مع الأغانى والموسيقى فى الأفلام إنما يعود إلى جذور حضارية ودينية أسطورية راسخة.

غير أن معظم الأفلام التى تقدمها استوديوهات (بومباى) شابها الكثير من التحول عن الروح الهندية الاصيلة خاصة فى مجال الموسيقى، لقد أدخلت إلى تلك الأفلام الآلات الغربية وابتعدت الموسيقى ـ بالتالى ـ عن الآلات الموسيقية التقليدية. وظهرت نوعيات من الموسيقى والرقصات المهجنة والخليط، وهو ما كان موضع سخط من العديد من المثقفين ومن الجهات الرسمية مثلما حدث على لسان وزير الراديو والإعلام (دكتور ب.ف. كسكار).

ومع انتشار تلك النوعية من الأفلام العاطفية والكوميديات الموسيقية الخفيفة ظهرت مجموعة من النجوم صاروا بعد فترة مصدر التمويل الرئيسى لشباك التذاكر ليس فى الهند فقط، ولكن فى بلدان أخرى كثيرة والنماذج التالية تشير إلى بعض أولئك النجوم أمثال (راج كومار ـ ديليب كومار ـ نرجس وزبيدة وغيرهما ولقد حقق الثلاثى (أحمد عباس ونرجس وكومار) نجاحا منقطع النظير حتى إن إحدى أغنيات فيلم (الصعلوك/ المتشرد) أعيدت صياغتها فى كل من روسيا وتركيا والعالم العربى وإيران بعد أن اكتسبت الإيقاعات المحلية لكل دولة.

تحليل اجتماعى للمضمون:

فى دراسة تحليل مضمون قام بإجرائها بروفسور(آسيت باران بوز) استاذ علم الاجتماع فى جامعه (لوكنو) على عينه قدرها ستين فيلما روائيا. وكانت نتائجها على النحو التالى.

١ـ معظم الأفلام تتعلق بأشخاص غير متزوجين ولا يحملون مؤهلات دراسية سواء من كانوا من الطبقة الوسطى أو الطبقات الموسرة.

٢ـ كل أبطال تلك الأفلام يعيشون داخل المدن.

٣ـ حوالى ٥٠ ٪ من الأفلام يكون أبطالهم عاطلون أو بدون مهنة واضحة ومحددة.

٤ـ بطلات حوالى ٧٥ ٪ من أفلام العينة بدون مهنة محددة.

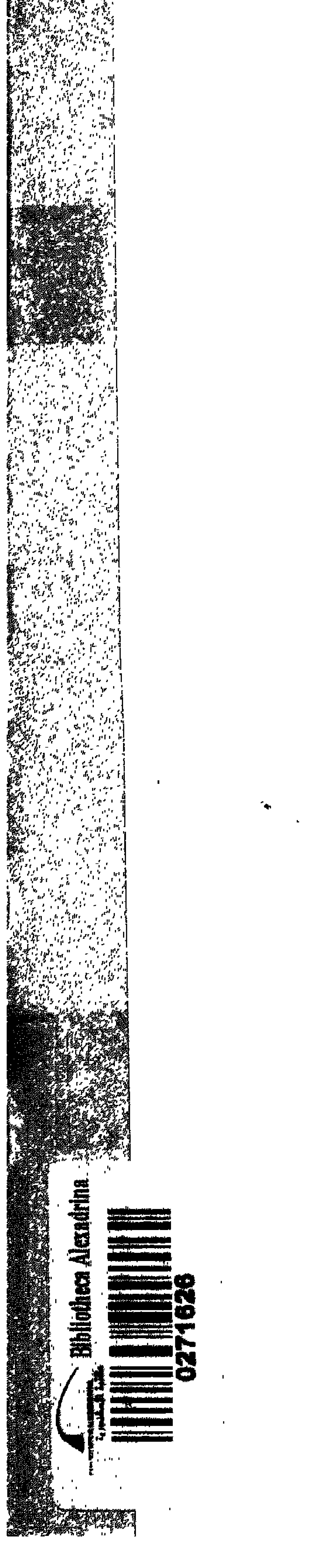
٥ـ فى غالبية الأفلام تظهر المشكلات والعقبات التى تعترض الأبطال فى غير ما علاقة بالواقع الاجتماعى، وانما تكون بفعل شخصية شريرة تكابد حسداً أو ضغينة ضد أحد أبطال الفيلم. وهكذا يتم تبرئة كل الظروف الاجتماعية والاقتصادية من أى شبهة ضغوط على مصائر أبطال الفيلم.

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١١٠٢٠ /٩٧

I.S.B.N 977-01-4364-2


Bibliotheca Alexandrina
0271626